



"Le phénomène théâtral en Belgique romane 1930-1960 : histoire, sociologie, herméneutique"

Pieropan, Laurence

Document type : *Thèse (Dissertation)*

Référence bibliographique

Pieropan, Laurence. *Le phénomène théâtral en Belgique romane 1930-1960 : histoire, sociologie, herméneutique*. Prom. : Michaux, Ginette ; Quaghebeur, Marc

Université catholique de Louvain

Faculté de philosophie et lettres

Département d'études romanes

***Le phénomène théâtral* en Belgique romane : 1930-1960.**

Histoire, sociologie, herméneutique

Partie I

**Thèse de doctorat de Laurence Pieropan
présentée en vue de l'obtention
du titre de docteur en philosophie et lettres
(Langues et littératures romanes).**

Promoteur : M. Marc Quaghebeur

Co-promoteur : Mme Ginette Michaux

Louvain-la-Neuve, octobre 2005

À mes parents
À Remigio

Je remercie très sincèrement Monsieur le Professeur Marc Quaghebeur qui encouragea et encadra cette thèse et m'incita à aller explorer des zones moins connues du champ théâtral belge. Son enseignement, ses réflexions, nos échanges constructifs furent autant de *balises* précieuses qui m'aidèrent à tracer ma propre voie. Qu'il sache aussi combien j'ai apprécié la liberté et la confiance – mais aussi l'œil vigilant – qu'il ne cessa de me manifester dans l'élaboration de cette thèse.

Je remercie aussi très chaleureusement Madame la Professeur Ginette Michaux qui, en m'accueillant au Centre de recherche Joseph Hanse (CJH), m'offrit la possibilité matérielle (la bourse FSR de l'université) de réaliser cette thèse, mais aussi et surtout un cadre de réflexion intellectuelle sans quoi cette thèse n'aurait pu connaître son développement actuel. L'attention et la disponibilité dont elle fit preuve furent toujours des « moments heureux » dans ce long travail solitaire.

Je tiens aussi à adresser mes remerciements à Monsieur le Professeur Jacques Carion – membre de mon comité d'encadrement – et à Monsieur le Professeur Jean-Claude Polet dont les remarques judicieuses m'ont permis d'apporter des précisions dans les analyses et de concevoir l'architecture d'ensemble de cette thèse.

Je remercie aussi Monsieur le Professeur Pierre Piret dont les séminaires furent toujours stimulants, ainsi que mes collègues du CJH dont la présence chaleureuse et les interventions aux séminaires ont accompagné ces années de recherche.

Enfin, je souhaite remercier ici toutes les personnes dont l'enseignement, l'écoute, l'aide bienveillante, la présence ou la patience infinie m'ont permis d'arriver au port.

Abréviations

A.R.L.L.F.	Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique
A.R.L.W.C.	(aussi A.L.W.C.) Association Royale Littéraire Wallonne de Charleroi
F.N.C.D.	Fédération Nationale des Cercles d'Amateurs de Langue Française
F.N.C.D.S.	Fédération Nationale des Cercles d'Amateurs Socialistes
F.N.D.C.	Fédération Nationale des Dramatiques Catholiques
S.L.L.W.	Société Liégeoise de Littérature Wallonne (aussi Société de Langue et de Littérature Wallonnes)
U.N.F.D.L.W.	Union Nationale des Fédérations Dramatiques et Littéraires Wallonnes

Avertissements typographiques

Les « Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques » : C'est sous cette expression et sous cette graphie que les aides de l'État sont indiquées dans le *Moniteur belge*. Pour les titres des Congrès du théâtre d'amateurs wallons, nous avons repris la graphie imprimée sur les pages de titre « Littérature et art dramatique wallons ».

En conformité au lexique et à la situation socio-politique de l'époque étudiée, nous utilisons le terme « flamand » pour désigner la langue parlée au Nord du pays.

Des graphies différentes sont apparues pour les noms d'auteurs, d'œuvres littéraires ou de sociétés théâtrales. Le plus souvent, nous avons veillé à uniformiser ces graphies.

« Théâtre National de Belgique » : lorsqu'il est mentionné dans des essais d'avant 1980, nous gardons l'expression « Théâtre National de Belgique », lorsqu'il est mentionné dans des essais d'après 1980, nous utilisons l'expression « Théâtre National de la Communauté française de Belgique ».

Introduction générale

L'histoire se passe en Belgique, un pays du nord de l'Europe occidentale dont le territoire est représenté par tous les atlas, cartes et mappemondes, mais dont l'existence réelle est, de longue date, mise en doute par la grande majorité de ses habitants.

L'histoire se passe en Belgique, mais le lecteur critique est en droit de se poser immédiatement une question : la Belgique existe-t-elle vraiment ?¹

1 Le phénomène littéraire belge : de son « inexistence » à sa complexité

Si l'on a pu dire et écrire que « la littérature belge n'existe pas », une assertion bien connue comme étant le dit de Bourdieu², mais moins bien connue comme émanant de différents protagonistes des lettres belges depuis le début du XX^e siècle³, notre recherche a consisté à étudier le phénomène théâtral en Belgique romane et à en montrer, outre l'existence, l'extrême diversité, tant du point de vue de l'écriture théâtrale que de l'institutionnalisation de cette écriture et de l'art dramatique. S'il ne fallait citer qu'un écrivain qui nie aux lettres belges une réelle existence, nous donnerions en exemple l'attitude de Charles Bertin, dont nous étudierons par ailleurs la pièce *Don Juan* :

Comme la plupart des poètes et des romanciers qui ont honoré nos provinces, comme Michaux, Thiry, Hellens, Chavée, Plisnier, Simenon et Norge, je considère que, pas plus qu'il

¹ JONGEN (FRANÇOIS), *Les aventures du Belge errant*. Traduit du belge par Jonnas Groinfec, Ottignies, Éditions Quorum, 1995, p. 5.

² En 1985, Bourdieu analyse le champ littéraire belge sous l'angle des stratégies et des instances de consécration et – par sa connaissance de certains phénomènes du champ littéraire belge – défend l'interprétation selon laquelle l'identité culturelle belge est « prise dans l'alternative de l'identification au modèle dominant [et donc français] et de l'altérité », et affirme que « tout incite à conclure qu'il n'existe pas, à proprement parler, un champ littéraire belge et, proches en cela des provinciaux, les écrivains belges de langue française restent soumis aux lois du champ littéraire français », in BOURDIEU (PIERRE), « Existe-t-il une littérature belge ? », *Études de lettres*, Bulletin de la faculté de Lausanne et de la Société des Études de lettres, n° 3, 1985, p. 3 et p. 5. Dans un entretien réalisé en 1999 avec Dubois, Pierre Bourdieu revient quelque peu sur cette affirmation catégorique, in DUBOIS (JACQUES) et BOURDIEU (PIERRE), « Entretien : Champ littéraire et rapports de domination », KLINKENBERG (JEAN-MARIE), *L'institution littéraire. Textyles*, Textyles, n° 15, 1999.

³ COLLEYE (RAYMOND), *Il n'y a pas de littérature belge*, Bruxelles, Brian Hill, 1913 ; COLL., « Existe-t-il une littérature belge ? [Enquête] », *La Revue nationale*, de mars à juillet 1929 ; COLL., « Y a-t-il un milieu belge ? [Enquête] », *La Revue Générale*, de janvier à décembre 1935. Les affirmations et interrogations que ces titres révèlent ne sont pas sans rapport avec la question linguistique telle qu'elle s'est posée dès la constitution du royaume de Belgique, et – pour la période qui nous intéresse – en particulier à la fin des années 1920, question qui sera (provisoirement) résolue par les lois linguistiques de 1932 et 1935.

n'existe de langue belge, il n'y a de littérature belge. Je proclame que ma patrie mentale, c'est ma langue, – et ma langue est française. Je proclame que si je suis un citoyen belge⁴, je suis un écrivain de Picardie, – et la Picardie, au même titre que le Périgord, la Touraine ou la Wallonie, et avec les nuances qui en résultent de la géographie et des particularités locales, est une province des Lettres françaises.⁵

À l'opposé de l'affirmation d'une inexistence des lettres belges défendue par certains, nombre de critiques se sont attachés à relever la complexité du fait littéraire belge⁶, et c'est sur les pas de ces derniers – et les pistes qu'ils ont ouvertes – que nous envisageons d'analyser la spécificité, voire la singularité du *phénomène théâtral* en Belgique romane.

Le champ des lettres belges francophones a suscité de nombreux discours quant à la spécificité d'une identité littéraire nationale par rapport au champ des lettres françaises : de l'affirmation de l'existence d'une « âme belge » (Edmond Picard) – que Jean-Marie Klinkenberg désigne comme la phase centripète (1830-1920) –, à la proclamation de la « belgitude » (*Nouvelles littéraires*, novembre 1976), en passant par la période 1920-1960 qui a vu les écrivains prôner les valeurs abstraites et le déni de l'Histoire nationale (Marc Quaghebeur). Autant de postures identitaires sous lesquelles certains écrivains ont inscrit, consciemment, leur production littéraire, accédant de la sorte à une autonomisation (au sens bourdieusien) qui concoura fortement à leur assurer la reconnaissance d'autrui. Il n'est pas excessif d'affirmer que ces postures identitaires furent autant d'identités (*idem*⁷) qui préexistèrent aux sujets écrivains et contribuèrent à les positionner dans les vastes champs littéraires belge et français, et à leur assurer un droit de cité aux yeux des autres agents de ces deux champs. Cerner sous cet angle particulier la production littéraire de la Belgique romane revient à reconnaître les déterminations des forces en jeu dans un champ sur la trajectoire d'un écrivain, et plus fortement encore à admettre le rôle déterminant joué par le champ des lettres françaises dans les processus d'institutionnalisation du fait littéraire belge. Sans aucun doute, ce rôle déterminant est une constante des littératures francophones – et des études

⁴ Dans un autre texte qui reprend en substance les propos tenus en 1986, la variante « un citoyen de l'État Belgique » apparaît, in BERTIN (CHARLES), « Autoportrait avec groupe », SONCINI FRATTA (ANNA) (dir.), *Quaderni di Francofonia*, n° 4. *Cheminements dans la littérature francophone de Belgique au XX^e siècle*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1986, p. 163.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ « Comme chacun sait, cette complexité procède du fait qu'on ne peut bâtir l'étude des littératures en Belgique sur le socle stable – quoique évidemment fictif – défini par le romantisme : une langue, une littérature, une nation. Autrement dit, étudier les littératures en Belgique conduit à mettre en doute la convergence – si évidente qu'elle semble naturelle – qui s'établit, dans les 'grandes' littératures, entre les catégories de la langue, de la littérature et de la territorialité », in PIRET (PIERRE) et MICHAUX (GINETTE), « Spécificité et singularité », Geest (Dirk) et Meylaerts (Reine) (dir.), *Littératures en Belgique - Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, coll. « Nouvelle poétique comparatiste » (n° 13), p. 37.

⁷ Nous développons cette notion dans la Partie II.

Chapitre I. Propositions herméneutiques : la *figure théâtrale* comme paradigme du « personnage parlant », p. 416.

littéraires francophones – qui eurent (et ont encore) affaire à la forte prégnance de la langue française, ce qui explique aussi l'importance prise par la problématique identitaire :

[...] pour constituer ces littératures en objet, il a fallu contester cette valeur territorialisante exceptionnelle accordée à la langue française et mettre en perspective l'efficiencia d'autres facteurs identitaires.⁸

Toutefois, nous montrerons aussi que, à une époque (les années 1890 et 1930) où les discours sur la littérature francophone n'étaient pas encore de mise, les postures identitaires dans le champ littéraire belge s'expliquent avant tout par les soubresauts de l'Histoire nationale, l'influence éventuelle des modèles littéraires français – véhiculés massivement à partir des années 1920 où l'instruction devint obligatoire⁹ – n'intervenant que secondairement.

Si le discours historiographique sur les lettres belges s'est concentré sur l'identité littéraire nationale (française et légitimée) clairement affirmée au cours des différentes phases historiques (en englobant souvent indistinctement les genres romanesque, poétique et théâtral), quelque rare étude a cependant élargi le cadre de la réflexion tripartite et diachronique (phase centripète, phase centrifuge, phase dialectique), en s'attardant sur les identités régionales (exprimées en français) et en montrant, par des coupes synchroniques, la simultanéité d'affirmations identitaires variées¹⁰. Si la longue absence d'une *Histoire sociale*

⁸ PIRET et MICHAUX, « Spécificité et singularité », *op. cit.*, p. 39-40.

⁹ Dans son étude de 1999, Dufays a examiné l'évolution de la place réservée aux auteurs belges dans 37 manuels scolaires publiés en Belgique de 1895 à 1992 et a conclu à la « discrétion », tout au long du XX^e siècle, du « discours de l'école belge à l'endroit de la littérature nationale » (la place « secondaire » accordée aux auteurs nationaux variant entre 10 et 15 % du volume, avec rarement le souci de les mettre en valeur par un exposé spécifique), in DUFAYS (JEAN-LOUIS), « La littérature belge de langue française dans les programmes et les manuels scolaires du XX^e siècle. Enquête sur une présence-absence », KLINKENBERG (JEAN-MARIE), *L'institution littéraire. Textyles*, Textyles, n° 15, 1999, p. 150-165.

¹⁰ OTTEN (MICHEL), « La Wallonie dans les lettres françaises de Belgique », *Littératures en Wallonie*, Louvain-la-Neuve, Publications de l'Institut de Littérature, Université catholique de Louvain, 1981 (n° 6) ; ID, « Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique », Watté (Pierre) (dir.), *Écriture française et identifications culturelles en Belgique, colloque de Louvain-la-Neuve, 20 avril 1982 organisé par le Laboratoire d'anthropologie sociale et le Groupe de sociologie wallonne*, Louvain, Ciaco, 1984. Dans l'article de 1984, Otten rappelle que, depuis 1873, on a tenté de définir l'identité nationale selon la perspective psychologique (les traits permanents du Belge) (de Taine à Micha et de Waelhens) et selon la perspective génétique (la synthèse, en français, des cultures germanique et française) ; ces deux perspectives pouvant se combiner dans les discours de Picard, par exemple. Il convient de préciser que Quaghebeur a montré que les tentatives de définition de l'identité belge avaient déjà cours en 1830, notamment chez Mocke, et quelle s'enracinent dans le mythe du XVI^e siècle : « En rêvant à la Belgique, à la fois dans l'acception que lui donnait le terme latin du XVI^e siècle, et dans la configuration qu'il prit dans les Pays-Bas de 1815 à 1830, *Le Gueux de mer* [de Mocke] élabore les épisodes, les figures et les topoi du mythe du XVI^e siècle dont va se gaver la Belgique indépendante - ce qui conduira, quarante ans plus tard, au chef d'œuvre de De Coster », in QUAGHEBEUR (MARC), « Le XVI^e siècle : un mythe fondateur de la Belgique », *La Belgique avant la Belgique. Textyles*, n° 28, [À paraître]. L'article d'Otten parcourt les différentes prises de position qui ont apporté des variations à la seconde perspective : entre autres, pour les défenseurs de l'« âme belge », les discours de J.-J. Thonissen, Fr. Nautet, E. Picard, G. Eekhoud, P. Hymans, H. Carton de Wiart, L. Dumont-Wilden ; pour les défenseurs de l'« âme

de la littérature de Belgique¹¹ jusqu'au début des années 1980 a fait place, ensuite, à des études comparatives des mutations et ruptures survenues dans les champs socio-historiques et littéraires (cf. les articles et essais de : Aron¹², Dubois¹³, Klinkenberg¹⁴ et Quaghebeur¹⁵). Otten a attiré l'attention sur la nécessité de prendre en considération la simultanéité des phénomènes littéraires et rappelé le péril encouru par le mythe de l'« identité nationale », dès 1840, déjà, avec les premières revendications flamandes, et dès 1897 avec la revendication régionale – et non linguistique, comme il le précise – des Wallons. Pour exemplifier le conflit des discours identitaires synchroniques, quel meilleur exemple que les discours tenus par Destrée, qui laissent deviner la « plasticité » du champ littéraire de la Belgique romane avec la possibilité, pour un même individu, d'occuper, à dix ans d'intervalle, des positions discursives opposées, en réaction à d'autres positions discursives contemporaines du champ. En 1912, Destrée – un

wallonne », A. Mockel, J. Destrée ; pour les défenseurs de « la littérature française de Belgique », Fr. Hellens et les écrivains du Groupe du Lundi.

¹¹ « Cette histoire sociale de la littérature de Belgique est, à ce jour, totalement inexistante, comme si l'exiguïté et la non-autonomie relatives de l'échantillon avaient empêché la prise en compte du second paramètre », in KLINKENBERG (JEAN-MARIE), « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, n° 44, 1981, p. 35.

¹² ARON (PAUL), *Les écrivains belges et le socialisme, 1880-1913 : l'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*. éd. corrigée, Bruxelles, Labor, (1985) 1997, coll. « Archives du futur ».

¹³ DUBOIS (JACQUES), *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor, 1978, coll. « Dossiers Media ».

¹⁴ KLINKENBERG (JEAN-MARIE), « La culture wallonne n'existe pas », *L'Actuel*, Bruxelles, Litteratron, Vol. I, n° 3, 1976 ; KLINKENBERG, « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique » ; KLINKENBERG (JEAN-MARIE), « La Génération de 1880 et la Flandre », Weisgerber (Jean) (dir.), *Les avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues, 1880-1950*, Bruxelles, Labor, 1991, coll. « Archives du futur » ; ID, « Lectures du 'Manifeste du Groupe du Lundi' », Trousson (Raymond) et Somville (Léon) (dir.), *Lettres de Belgique. En hommage à Robert Frickx*, s.l., 1992, coll. « Kölner Schriften zur Romanischen Kultur Herausgegeben von Peter-Eckhard Knabe ».

¹⁵ QUAGHEBEUR (MARC), « Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone », SOJCHER (JACQUES) (dir.), *La Belgique malgré tout. Numéro spécial de la Revue de l'Université Libre de Bruxelles*, Bruxelles, U.L.B., 1980 ; ID, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990, coll. « Archives du futur » ; ID, « Brève histoire des lettres belges depuis la libération », LOPE (HANS-JOACHIM) (dir.), *L'Écrivain belge devant l'histoire. Colloque international organisé à l'Université de Marburg les 12 et 13 octobre 1990*, Frankfurt a.M, Peter Lang, 1993, coll. « Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen » (n° 25) ; ID, « Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre », ARON (PAUL) et al., *Leurs Occupations. L'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique. Colloque organisé par le CREHSGM (Bruxelles : 23-27 octobre 1995). Textyles (Hors série, n° 2)*, Bruxelles, 1997 ; ID, « Les Écrivains belges et la France, 1848-1914 », *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale. Belgique francophone (quelques façons d'écrire les mixités)*, Pécs-Vienne, n°s 7-8, 1997 ; ID, « Les Écrivains belges, la Littérature, et la Langue française », QUAGHEBEUR (MARC) et SAVY (NICOLE) (ÉD.) (dir.), *France-Belgique (1848-1914). Affinités-Ambiguïtés. Actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996 à la Bibliothèque Royale Albert 1^{er}*, Bruxelles, Labor, 1997, coll. « Archives du futur » ; ID, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998 (1982) ; ID, « De l'ambiguïté à l'ouvert ? Soixante ans de littérature belge (1940-1999) », BERG (CHRISTIAN) et HALEN (PIERRE) (dir.), *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives*, Bruxelles, Le Cri, 2000 ; ID, « Belgique, la première des littératures francophones non françaises (texte réactualisé, traduit en chinois par Wang BING DONG) », *Recueil d'études sur la Belgique*, Pékin, Université de Pékin, 2001 ; ID, *Dans et hors de l'Histoire, l'aventure... L'étrange hantise des écrivains belges*, 2004.

« agent » politique et littéraire de la périphérie, par rapport au centre bruxellois¹⁶ – conteste l'existence d'une « âme belge », et donc celle d'une littérature nationale qui exprimerait, en français, la culture germanique (Albert Mockel) :

Une seconde espèce de Belges s'est formée dans le pays et principalement à Bruxelles [...]. Elle est vraiment peu intéressante. Elle semble avoir additionné les défauts des deux races, en perdant leurs qualités [...] Cette population de la capitale n'est point un peuple ; c'est un agglomérat de métis.¹⁷

Mais, comme le remarque Otten, Destrée tint un discours bien différent en 1923¹⁸ :

Si la masse de la population bruxelloise est sans originalité et sans âme, il s'y forme, depuis un quart de siècle, une aristocratie intellectuelle dont l'esprit est attentif à toutes les manifestations de l'intelligence, de la science et de l'art, en Europe et dans le monde, et ceci est assez beau. [...]

Ainsi Bruxelles, dont la prospérité récente est magnifique, devient, pour les idées, ce que sa situation géographique indiquait, un centre du monde, un point de contact des grandes civilisations du siècle. [...] La cité métis devient de cette façon l'ardent foyer d'une civilisation européenne ; c'est un rôle assez beau pour que nous puissions beaucoup lui pardonner.¹⁹

Si dans un premier temps Bruxelles n'est qu'un « agglomérat de métis » ou s'additionnent « les défauts des deux races », elle devient ensuite synonyme d'une réalité cosmopolite avérée (« depuis un quart de siècle ») et d'« un centre du monde ». Est-il nécessaire de rappeler que, deux ans plus tôt, Destrée avait inauguré l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises ?

Eu égard à ces prémices, l'étude du « phénomène théâtral en Belgique romane » entend affronter la problématique identitaire telle qu'elle s'est illustrée dans les discours des agents théâtraux francophones et wallons, des discours qui se différencient – sans trop de simplification – selon la configuration géographique du centre bruxellois et de deux périphéries : la périphérie wallonne et celle des francophones de Flandre²⁰. Les études

¹⁶ Hugues Dumont précise à propos de Destrée : « Quand Jules Destrée, devenu ministre des Sciences et des Arts, inaugure l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, le 16 février 1921, il apparaît moins comme le célèbre défenseur de la spécificité wallonne que comme celui que la guerre a transformé en avocat passionné de la cause belge. », in DUMONT (HUGUES), *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge. De 1830 à 1970*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1996, p. 130.

¹⁷ DESTREE (JULES), *Lettre au Roi*, éd. de la Wallonie Libre, 1963 (1912), p. 12, cité in OTTEN, « Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique », *op. cit.*, p. 63. Précisons que Quaghebeur a toujours attiré l'attention sur un texte de Destrée, demeuré inconnu car publié en italien, où le concept de nationalité est interrogé pour sa pertinence dans la sphère sociétale belge : DESTREE (JULES), *Il principio della nazionalità e il Belgio*, Catania, Batiato editore, 1916.

¹⁸ Ce n'est que dans la dernière page de son essai que Destrée imprime à son discours cette orientation nouvelle.

¹⁹ DESTREE (JULES), *Wallons et Flamands. La querelle linguistique en Belgique*, Paris, Plon, 1923, p. 133, cité in OTTEN, « Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique », *op. cit.*, p. 65.

²⁰ Pour une compréhension globale du champ théâtral en Belgique romane, il conviendrait de ne pas négliger cette deuxième périphérie. En analysant les discours identitaires de Lilar et de Willems, nous apporterons quelques

critiques ayant jusqu'à présent accordé toute la place aux discours des agents francophones légitimés (les Maeterlinck, Crommelynck, Ghelderode, Lilar...), notre recherche portera sur les discours des agents wallons non légitimés, avec l'intention de montrer les articulations – lorsque cela sera pertinent – entre ces deux positions (légitime/illégitime) du champ théâtral. En 1984, René Andrianne remarquait l'importance du « fait linguistico-culturel wallon » :

Il y a d'abord le fait linguistico-culturel wallon, fait inconnu et méconnu par les Bruxellois mais qui imprègne profondément l'univers culturel de 70 % des francophones belges. De tous les territoires romanisés, la Wallonie est le seul à avoir conservé des dialectes dotés, en cette fin du XX^e siècle, d'une toujours grande vitalité.²¹

Et Quaghebeur, en 1997, remarquait aussi les positions différentes occupées, d'une part, par les auteurs francophones qui s'identifient au modèle du « monopole français sur la langue » et, d'autre part, par les auteurs francophones qui n'en eurent cure. À la « dénégaration » et à l'autocensure qui empêchèrent aux premiers « l'expression véritablement autonome de leurs singularités », répondit l'« expression de la singularité » des seconds, incarnée par l'oral et le dialecte, « mais ce ne sont qu'usages du bas peuple. Folklore donc que tout cela ! » :

L'emprise jusqu'à nos jours d'un théâtre dialectal aux recettes éprouvées témoigne éloquemment de cet héritage aussi bien en Wallonie qu'à Bruxelles. Il fait partiellement contraste avec le processus d'éradication radicale qui eut lieu en France. Cette permanence, il faut l'interroger. Et cela quel que soit le niveau « culturel » du bon nombre de productions qui en relèvent. Ce phénomène est à mettre en rapport, sans avis comminatoire préalable, avec l'emprise du régionalisme en littérature dans les provinces belges. Comme avec la place, somme toute secondaire, que les écrivains occupent dans la vie sociale de la partie francophone du pays. Enfin avec le fait que les populations de nos provinces purent rarement s'identifier aux histoires de « leurs » écrivains.²²

2 Identité sociale et identité littéraire : quelle médiation ?

Certaines convergences entre les champs socio-historiques et littéraires belges²³, et la découverte de certains documents, nous ont permis d'avancer des hypothèses nouvelles sur

précisions à ce sujet, mais il eût convenu – si les sources documentaires avaient été plus fournies – d'apporter un éclairage sur les centaines de sociétés dramatiques francophones qui menèrent leurs activités artistiques à Anvers, à Gand, à Bruges et dans d'autres villes flamandes, essentiellement au XIX^e siècle et jusque dans l'entre-deux-guerres.

²¹ ANDRIANNE (RENÉ), « Conscience linguistique et conscience politique », Watté (Pierre) (dir.), *Écriture française et identifications culturelles en Belgique, colloque de Louvain-la-Neuve, 20 avril 1982 organisé par le Laboratoire d'anthropologie sociale et le Groupe de sociologie wallonne*, Louvain, Ciaco, 1984, p. 17.

²² QUAGHEBEUR (MARC), « L'identité ne se réduit pas à la langue », Gorceix (Paul) (éd.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones. Actes du colloque international de Soleure (juin 1993)*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 65-66.

²³ Klinkenberg parle, quant à lui, d'« équivalences médiate entre faits littéraires et faits sociaux » ; en 1981, dans la présentation de son schéma tripartite (phase centripète, phase centrifuge, phase dialectique), il affirme ne pas prétendre à l'exhaustivité et proposer « avant tout un plan de recherches », in KLINKENBERG, « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », *op. cit.*, p. 35.

les rapports entre les discours et les textes du champ littéraire belge (français et wallon) et les secousses du champ socio-politique. À notre connaissance, pour la période précédant le début des années 1960, aucun discours critique n'a analysé les rapports étroits qui lièrent le champ spécifiquement théâtral (les discours des agents aussi bien que les textes théâtraux) aux structures socio-politiques nationales, si ce n'est ponctuellement et partiellement²⁴. Le champ théâtral de l'après-guerre peut globalement se lire de la façon suivante :

La Régence avait engendré le Fonds national de la littérature²⁵ et le Théâtre National de Belgique, auquel la pièce *Les quatre fils Aymon* d'Herman Closson servait de légende et de programme. Parallèlement à la mise en place de ces ultimes grandes instances culturelles unitaires duales, elle vit s'épanouir un théâtre néo-classique dont Herman Closson fut le précurseur, et que *La matrone d'Éphèse* de Georges Sion avait porté sur les fonts baptismaux, en pleine guerre, grâce au Rideau de Bruxelles.²⁶

Quand on examine parallèlement les faits socio-historiques de la Belgique, les discours proférés par les agents théâtraux et les textes théâtraux écrits en français ou en wallon dans l'espace géographique de la Belgique romane, on constate qu'une même thématique obsédante revient inlassablement : la stratégie discursive développée pour asseoir une identité, pour la défendre, voire, pour en dire la complexité.

Sans souscrire à une théorie du reflet entre le *texte social* et le *texte littéraire*, et sans nier la différence qui existe entre les formalisations discursives propres à l'objet social (l'histoire sociale : les prises de position de certains groupes politiques et de certains groupes théâtraux comme les déclarations ou les correspondances des auteurs) et à l'objet littéraire (les pièces de théâtre), cette thèse entend interroger les modalités de réfraction et de transformation de certaines modifications identitaires du champ socio-politique, dans le champ littéraire en Belgique romane. Si Klinkenberg a proposé un modèle explicatif qui a montré, unilatéralement, « combien les phases du développement littéraire en Belgique épousent étroitement ces modifications sociales [les modifications de la structure politique et institutionnelle du pays] »²⁷, Aron s'est essentiellement attaché à montrer les convergences

²⁴ Le fait généralement rappelé est l'éclosion d'un Théâtre National après la Seconde Guerre mondiale, les essais consacrés au théâtre belge de langue française ne manquant pas de citer les mesures institutionnelles qui ont modifié la configuration du champ théâtral en Belgique : arrêtés du Régent concernant la création d'un Théâtre National, création en 1952 du Conseil national de l'Art dramatique, etc. Notons l'étude de Jean-Marie Piemme et Michel Jaumain (1976) qui, sans aborder les textes théâtraux, analyse la fonction idéologique de l'institution théâtrale en Belgique, et particulièrement le rôle du Théâtre National de Belgique, in PIEMME (JEAN-MARIE) et JAUMAIN (MICHEL), « Éléments pour une analyse du théâtre en Belgique depuis 1945 », *Cahiers marxistes*, mai 1976.

²⁵ Ce Fonds national de la littérature fut créé par la loi du 18 août 1947, pour les sommes allouées, cf. **Annexe 2** Les subsides de l'État belge à la littérature et à l'art dramatique 1919-1960.

²⁶ QUAGHEBEUR, « Brève histoire des lettres belges depuis la libération », *op. cit.*, p. 149.

²⁷ KLINKENBERG, « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », *op. cit.*, p. 35. Dans cet article, après avoir rappelé l'« Arrière-fond » historique, les « Barrières sociales et barrières des langues », « cinq oppositions » entre la Flandre et la Wallonie (économique, écologique, religieuse, idéologique et

entre les discours socialistes et les productions littéraires²⁸, en même temps que l'impact des décisions (symboliques et financières) des pouvoirs publics sur le champ des lettres belges²⁹, alors que Quaghebeur a privilégié une analyse des textes d'auteurs belges qui met en lumière ce que la fiction cèle des rapports de l'écrivain à l'Histoire de son pays³⁰.

Du point de vue méthodologique, Aron a suggéré en 2004, à titre d'hypothèse, de s'intéresser aux textes littéraires et à ce qu'ils révèlent des positions politiques, selon trois catégories que « la plupart des histoires littéraires récentes n'enregistrent pas » : le nationalisme (pour les textes de la période de fondation de l'État belge et autour des guerres), le colonialisme (depuis le début de la conquête coloniale jusque bien au-delà des Indépendances) et le socialisme (certains métiers et certaines régions à la mémoire sociale dense)³¹. Mais il a surtout réaffirmé les liens intrinsèques qui unissent le genre théâtral à « la question du politique »³² et la possibilité d'envisager une poétique (du genre théâtral) historique. Ainsi, les « œuvres les plus riches en interprétations socio-politiques » relèveraient du champ théâtral :

démographique), le « Nationalisme et [l']junilinguisme » en Flandre et la « double composante d'une conscience » en Wallonie (sur les plans culturel et économique), Klinkenberg affirme que « toute l'histoire que nous venons de retracer sommairement connaît un répondant exact sur le plan littéraire » (p. 41). Et le critique d'analyser l'histoire de la littérature belge à la lumière des « deux attitudes possibles des agents de production littéraires belges devant l'oligopole culturel parisien : ou bien tenter d'accréditer l'autonomie du champ belge, ou bien investir le champ parisien » (p. 41), et de proposer ensuite, « en simplifiant beaucoup », une division en trois phases : centripète, centrifuge et dialectique.

²⁸ ARON, *Les écrivains belges et le socialisme, 1880-1913 : l'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*, op. cit.

²⁹ ARON (PAUL), « Questions académiques (1920-1940) », KLINKENBERG (JEAN-MARIE), *L'institution littéraire. Textyles*, Textyles, n° 15, 1999 ; ARON (PAUL) et MICHAUX (MARIANNE), « L'aide aux Lettres, de la fondation de la Belgique à celle de l'Académie », KURGAN-VAN HENTENRYK (GINETTE) et MONTENS (VALÉRIE) (dir.), *L'argent des arts. La politique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 2001

³⁰ Pour l'étude des pièces de théâtre, cf. QUAGHEBEUR, *Lettres belges entre absence et magie*, op. cit., et particulièrement les études sur Kalisky (« Ballet de la déception exaltée : *Jim le Téméraire* », p. 241-302), Louvet (« En notre histoire, Louvet », p. 357-368), Sigrid (« Jean Sigrid, dramaturge sans lieu ni nom », p. 345-355), Willems (« Accomplissement de la dramaturgie willemsienne », p. 221-239). Cf. ses études sur le théâtre de Bauchau, Fabien, Ghelderode et Wouters : QUAGHEBEUR (MARC), « Henry Bauchau et la littérature actuelle en Belgique. Le Sujet, l'histoire et le langage au-delà de leurs marquages mortifères », *Cahiers Henry Bauchau*, n° 2, Bruxelles, 1998 ; ID, « À l'heure de la belgitude, Jocaste parle. L'invention de M. Fabien », CHIKHI (BEIDA) (ÉD.), *Vives Lettres*, n° 10, Strasbourg, Université Marc Bloch, Passerelles francophones, n°1 Volume 1 : Europe et Québec, 2000 (2ème semestre) ; ID, « Le dramaturge, le vieil empereur et le grand bouffon », GHELDERODE (MICHEL DE), *Le soleil se couche. L'école des bouffons*, Bruxelles, Éditions Labor, 2003, coll. « Espace Nord » ; ID, « Goffin, Wouters, Fabien : le destin de l'impératrice Charlotte réverbéré par les lettres belges de langue française », *Trieste, espèces d'espaces : littérature, géographie, politique*, Trieste, Editoriale Generali, 2004.

³¹ ARON (PAUL), « Littérature et politique en Belgique francophone », Geest (Dirk) et Meylaerts (Reine) (dir.), *Littératures en Belgique - Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, coll. « Nouvelle poétique comparatiste » (n° 13), p. 246.

³² Par « politique », Aron entend « l'implication citoyenne » et non « le point de vue postmoderne de ceux qui affirment que 'tout est politique' », in *Ibid.*, p. 244.

C'est le cas notamment chez Maeterlinck, Van Lerberghe (*Pan*), Verhaeren (*Les Aubes*), Ghelderode (*Pantaglieze*) ou Crommelynck, Willems, Louvet, Piemme, Fabien, Kalisky. Mais insistons-y, ce n'est pas le genre théâtral qui est ici en cause, car ces pièces ont en commun d'être relativement difficiles, donc de ne toucher qu'un public restreint et littéraire, à l'encontre de la majorité des pièces de théâtre jouées dans le pays. Et c'est ce fait, précisément, qui les rend sensibles à la dimension politique car, plus que d'autres formes littéraires, elles se situent sur la brèche des contradictions sociales. Pour être jouées, elles ont besoin de l'intervention financière du mécénat privé ou, plus souvent, du mécénat public, donc elles *mettent en jeu*, littéralement, la politique culturelle. [...] D'où le fait que le politique y soit à la fois moins explicite que dans le lyrisme et plus souvent présent.³³

Nous préciserons à présent la période étudiée et rappellerons quelques essais qui ont déjà tenté de la circonscrire, ainsi que quelques définitions utiles (théâtre professionnel, théâtre d'amateurs, théâtre populaire...), avant de présenter les trois axes de cette thèse.

3 La période 1930-1960 et le discours critique

À en croire Rohou³⁴, les choix généralement opérés en matière de périodisation ont suivi, tantôt la délimitation séculaire, tantôt la délimitation générationnelle et tantôt encore la délimitation basée sur une esthétique. Dépassez les périodisations de type politique, sociale, voire philosophique de l'histoire littéraire traditionnelle, a fini par signifier, au regard de notre *corpus*, adopter une périodisation « phénoménalement » construite sur l'observation du système de normes en jeu pour différents agents théâtraux et des processus de changement et de mouvement qui en procèdent. Moisan précise les avantages d'une telle périodisation, en même temps qu'il en souligne la relativité :

C'est par le repérage exact de ces changements relatifs ou importants dans le système même et par rapport aux systèmes externes qu'il devient possible d'établir des périodes distinctes dans le développement historique, en diachronie. Toutefois, un certain réalisme oblige à dire aussi qu'en raison du caractère conjectural des transformations des codes, de la situation où elles se produisent (temporelle, spatiale, hiérarchique, linéaire, etc.), aucune périodisation ne peut réclamer, même ici, une validité exclusive ; plusieurs façons de répartir des phases de changement sont possibles qui, conséquemment, établiront différentes dates ou différents moments de début et de fin de ces phases.³⁵

Avec Moisan, nous affirmerons que le but d'une histoire littéraire construite sur la notion de « polysystème » n'est pas de confirmer ou infirmer les périodisations de l'histoire littéraire traditionnelle, « mais de vérifier le fonctionnement du système et, par comparaison de ce même fonctionnement avec celui d'une autre période donnée, de *situer exactement* les moments de *changements* ou de mouvement/repos »³⁶.

³³ *Ibid.*, p. 246-247.

³⁴ ROHOU (JEAN), *Histoire littéraire. Objets et méthodes*, Paris, Nathan, 1996.

³⁵ MOISAN (CLÉMENT), *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, PUF, 1987, p. 186.

³⁶ *Ibid.*, p. 189.

Travaillant sur un *corpus* délimité *a priori* à une quarantaine d'années, nous nous sommes ensuite rendue à l'évidence que la courte période d'une saison théâtrale pouvait constituer en soi une unité temporelle minimale. À l'inverse, les sources historiques et théâtrales consultées nous ont convaincue de la pertinence de deux dates constituant les *terminus ab quo* et *terminus ad quem* de la recherche, 1930 et 1960, et de la délimitation de trois périodes : 1930-1939, 1940-1944 et 1945-1960. Cette triple périodisation se justifie par les scissions temporelles que la Seconde Guerre mondiale a introduites dans l'Histoire du XX^e siècle, de même que par la mise en évidence, dans les discours politique de l'espace national et dans les discours identitaires des auteurs, de changements significatifs observés aux dates charnières de 1930 et de 1960. Ces deux dates ont effectivement marqué une redéfinition en profondeur des cadres linguistiques, politiques et culturels de l'État belge, une redéfinition destinée à affirmer symboliquement les nouvelles identités ethniques officiellement reconnues, quant à leur signification pour les agents théâtraux, nous la préciserons dans la thèse. L'année 1929 fut celle du « Compromis des Belges », et l'année suivante, où l'on fêtait le Centenaire de la nation belge, constitua un « tournant historique » dans l'Histoire identitaire du pays. L'année 1930 fut celle de l'apogée et la mort du courant unitariste, même si les causes réelles furent plus tardives, avec différentes mesures accordant des droits linguistiques à la Flandre (1932, 1935), et ancrant, par conséquent, les différences culturelles, sociales et économiques.

L'année 1939 constitua une rupture radicale dans l'activité littéraire et théâtrale, comme l'atteste les articles journalistiques. Quelle que soit leur orientation idéologique, les articles parus dans les journaux de 1939 s'entendent effectivement pour relever un ralentissement, sinon une suspension, des activités culturelles dès septembre 1939, du fait même de la mobilisation des hommes.

La date charnière de 1944, et plus précisément celle de juin 1944 signifia historiquement le débarquement des Alliés en Normandie, et symboliquement l'annonce d'une libération future pour la Belgique. Sur le plan purement théâtral, cette date marqua la fin d'une saison encore soumise à la censure allemande. Bien sûr, si Bruxelles « renaît » culturellement dès le mois de septembre 1944, la population liégeoise connut encore les dures conditions de guerre jusqu'en décembre 1944.

Comme la décennie qui suivit la guerre 1914-1918, la période d'après la Seconde Guerre mondiale est généralement définie comme une période où les discours identitaires

manifestent, initialement, une conviction retrouvée dans la croyance en une unité nationale, une conviction plus factice que réelle et inapte à masquer d'autres voix discordantes³⁷ :

La décennie qui prend cours avec le règlement de la Question royale s'est ouverte par le pacte du silence auquel se tiendront scrupuleusement la plupart des protagonistes du conflit politique qui a divisé la Belgique. Elle culmine dans le triomphal voyage du roi au Congo et dans l'exposition universelle de Bruxelles. Ces rêves d'harmonie marqués du sceau de l'idéal capable d'occulter la contradiction ne feront cependant pas recette. La situation sociale et politique se dégrade rapidement en Afrique centrale [...].³⁸

À plus d'un titre, la date de 1960 marqua les imaginaires belges flamands, francophones et wallons :

La conjonction de l'indépendance (et de la débâcle) congolaise et du déclin du sillon industriel Sambre-et-Meuse, dont les grèves de l'hiver soixante constituent le chant du cygne, modifie en effet profondément les assises de l'État belge. Aussi les lois linguistiques de 1963, censées régler définitivement le problème de l'emploi des langues dans le royaume, loin de clôturer l'affaire, lui donnent-elles un réel regain. Celui-ci débouche en 1968 sur l'inqualifiable scission de l'Université catholique de Louvain. Les trois grands partis nationaux se fractionnent eux aussi. L'État unitaire est mort. Les conditions de l'État fédéral à la belge sont réunies. Avant qu'il n'écloie, beaucoup d'années seront toutefois nécessaires. Les mentalités du Nord et du Sud du pays sont loin d'être convergentes. L'opulence des Golden Sixties permet de surseoir à la résolution réelle de nombre de problèmes.³⁹

La période retenue (1930-1960) est d'autant plus séduisante du point de vue heuristique et herméneutique que, généralement, les essais ou articles qui ont analysé l'histoire théâtrale belge l'ont fait en optant pour une séparation nette entre la production littéraire et théâtrale qui précède⁴⁰ et qui suit 1945⁴¹, sans mettre au jour les différences et continuités esthétiques, ni surtout les continuités institutionnelles qui caractérisent la période 1930-1960.

Les essais qui se sont penchés sur l'écriture théâtrale de la période 1930-1960 ont privilégié la production en français, et même plus strictement la production théâtrale légitimée, au fil des ans, par les instances de consécration belges ou étrangères, signe qu'à travers les cadres d'analyse qu'elle s'est donnés, la critique a reproduit la position de

³⁷ En 1917-1918, c'est Clément Pansaers qui, avant l'heure, prônait déjà une Belgique fédérale, dans le « Bulletin politique » de sa revue *Résurrection*.

³⁸ QUAGHEBEUR, « Brève histoire des lettres belges depuis la libération », *op. cit.*, p. 151.

³⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁰ MICHEL (CÉCILE), « 1920-1940. L'entre-deux-guerres entre modernité et éducation populaire », *Un siècle de théâtre en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XX^e siècle*. Colloque organisé par le Centre belge de l'Institut International du Théâtre - Communauté française. Actes établis par Nicole Leclercq et Frédérique Pint (Centre belge de l'IIT-CF), Bruxelles, Le Cri, 2003.

⁴¹ QUAGHEBEUR, « Brève histoire des lettres belges depuis la libération » ; TIRARD (PHILIP), « 1940-1960. L'État s'en mêle », *Un siècle de théâtre en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XX^e siècle*. Colloque organisé par le Centre belge de l'Institut International du Théâtre - Communauté française? Actes établis par Nicole Leclercq et Frédérique Pint (Centre belge de l'IIT - CF), Bruxelles, Le Cri, 2003.

domination que les structures des pouvoirs publics essayèrent de conférer – sans grand résultat jusqu’à la génération des *Jeune Belgique* – à l’identité littéraire francophone. Dans l’*Avant-propos* de son essai *La mémoire en jeu* (1995), Aron précise que le « champ théâtral » délimité

se définit par la langue. Il traverse donc les frontières linguistiques actuelles, pour prendre en compte les écrits des francophones de Flandre ou les scènes qui, surtout avant 1940, ont monté des pièces en français sur tout le territoire belge. [...] Deux limites en résultent : ni le théâtre dialectal en wallon, ni les genres de spectacles dépourvus de support verbal, comme la musique ou la danse, ne seront développés, sauf, une fois encore, s’ils contribuent à renouveler le théâtre.⁴²

Comme on pouvait s’y attendre, l’affirmation appuyée d’une identité littéraire francophone (théâtrale) légitimée – qu’elle fût posée en termes essentialistes (« âme belge ») ou problématiques (« la Belgitude ») – a renvoyé dans les marges les identités littéraires dialectales, mais aussi des identités littéraires (théâtrales) francophones non légitimées – ce qu’Otten a pointé dans les articles cités *supra*.

Si notre recherche nous a permis de découvrir des sources documentaires ayant trait à un théâtre d’amateurs (en français et en wallon) non légitimé⁴³ – que quelques rares essais ou mémoires ont pris partiellement en considération⁴⁴, sans jamais le situer dans le vaste champ théâtral de la Belgique romane, et sans toujours étudier les rapports avec l’espace socio-national –, le théâtre belge en français et légitimé a bénéficié, par contre, d’un discours critique abondant.

À l’analyse, les différents essais consacrés au théâtre belge de la période 1930-1960 révèlent, en effet, un choix quasi unanimement porté sur la culture officielle qui s’exprime à travers le théâtre professionnel institutionnalisé (le théâtre à Bruxelles) ou la culture non officielle⁴⁵ (les théâtres d’avant-garde des années 1920, les chœurs parlés) ou quelques grandes figures d’auteurs dramatiques⁴⁶. Dans les essais, où l’attention est surtout focalisée

⁴² ARON (PAUL), *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, La Lettre volée-Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1995, p. 10.

⁴³ Nous préciserons *infra* les différentes instances du théâtre d’amateurs en Belgique romane, cf. Le théâtre d’amateurs wallon.

⁴⁴ Pour l’ouvrage publié, cf. *Puissance et rayonnement du théâtre d’amateurs*, Mouscron, ouvrage publié par la Commission interfédérale des Cercles dramatiques de langues française et wallonne, 1953 ; pour les mémoires, cf. ANGENOT (MARTIN), *Le théâtre ouvrier chrétien en Belgique. Études de cas à la JOC (1940-1957) : propagande et /ou éducation ?*, ULB, (sous la dir. de Gotovitch (José)), 1999 ; FINCOEUR (MICHEL BENOÎT), *Le Théâtre d’amateurs sous l’Occupation. L’Agence des Grandes Éditions de Finlande. Deux sœurs jumelles de la collaboration : Les Éditions de La Toison d’Or et l’Uitgeverij De Lage Landen. Travaux présentés en vue de l’obtention du D.E.A. en Histoire du spectacle en Belgique*, D.E.A., ULB, (sous la dir. de ARON PAUL), 2001-2002 [Inédit, exemplaire aimablement transmis par l’auteur].

⁴⁵ Nous préciserons *infra* ce terme.

⁴⁶ Nous ne donnons ici qu’une bibliographie sélective, pour de plus amples informations cf. Bibliographie.

sur la mise en scène des textes théâtraux, les auteurs belges côtoient parfois les auteurs étrangers : Paul Werrie, *Théâtre de la fuite*⁴⁷ ; Anne Périn, *Le théâtre ouvrier en Wallonie (1900-1940)*⁴⁸ ; Anne Van Loo, *Akarova. Spectacle et avant-garde 1920-1950*⁴⁹ ; Paul Aron, *La mémoire en jeu*⁵⁰ et le collectif *Un siècle de théâtre en cinq actes*⁵¹. Les auteurs et les pièces de la période 1930-1960 étudiés de façon plus approfondies sont généralement les deux dramaturges de l'entre-deux-guerres Ghelderode et Crommelynck et les dramaturges néo-classiques et magico-réaliste de l'après-guerre : Lilar, Bertin, et Willems. Ces essais sont ceux de : Suzanne Lilar, *Soixante ans de théâtre*⁵² ; Gustave Charlier et Joseph Hanse, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*⁵³ ; Raymond Pouillart, *Le théâtre de 1920 à nos jours*⁵⁴ ; Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*⁵⁵, *Ghelderode : présentation, choix de textes, chronologie, bibliographie*⁵⁶ et *Bibliographie de Michel de Ghelderode*⁵⁷ ; Jeanine Moulin, *Textes inconnus et peu connus de Fernand Crommelynck*⁵⁸ et *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*⁵⁹ ; Marc Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*⁶⁰ ; Pierre Piret, *Fernand Crommelynck : une dramaturgie de l'inauthentique*⁶¹. Quant aux pièces écrites, éditées et/ou créées durant cette période, elles furent recensées dans des travaux remarquables qui offrent cependant une compréhension parcellaire de l'activité théâtrale : les comptes rendus critiques d'Honoré Lejeune dans

⁴⁷ WERRIE (PAUL), *Théâtre de la fuite*, Bruxelles-Paris, Les Écrits, 1943.

⁴⁸ PÉRIN (ANNE-FRANÇOISE), « Théâtre ouvrier en Wallonie (1900-1940) », *Cahiers JEB*, Bruxelles, n° 5, 1979.

⁴⁹ VAN LOO (ANNE), *Akarova. Spectacle et avant-garde 1920-1950 - Entertainment and the avant-garde*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1988.

⁵⁰ ARON, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, op. cit. L'auteur affirme dans son avant-propos : « On prend ainsi le parti de souligner les événements fondateurs, tout ce qui fait participer l'art dramatique belge en langue française aux innovations de la modernité comme aux grandes tendances du théâtre international » (p. 9).

⁵¹ ARON (PAUL) et al., *Un siècle de théâtre en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XX^e siècle*. Colloque organisé par le Centre belge de l'Institut International du Théâtre - Communauté française. Actes établis par Nicole Leclercq et Frédérique Pint (Centre belge de l'IIT - CF), Bruxelles, Le Cri, 2003, coll. « Histoire ».

⁵² LILAR (SUZANNE), *Soixante ans de théâtre. Préface de Julien Gracq*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952.

⁵³ CHARLIER (GUSTAVE) et HANSE (JOSEPH), *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958.

⁵⁴ POUILLIART (RAYMOND), « Le théâtre de 1920 à nos jours », Lejeune (Rita) et Stiennon (Jacques), *La Wallonie. Le pays et les hommes*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, t. III, 1979.

⁵⁵ BEYEN (ROLAND), *Michel de Ghelderode ou La hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971.

⁵⁶ BEYEN (ROLAND), *Ghelderode : présentation, choix de textes, chronologie, bibliographie*, Paris, Seghers, 1974.

⁵⁷ BEYEN (ROLAND), *Bibliographie de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1987.

⁵⁸ MOULIN (JEANINE), *Textes inconnus et peu connus de Fernand Crommelynck : étude critique et littéraire*. [Publications de l']Académie royale de langue et de littératures françaises, Bruxelles, Palais des académies, 1974.

⁵⁹ MOULIN (JEANINE), *Fernand Crommelynck ou Le Théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978, coll. « Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique ».

⁶⁰ QUAGHEBEUR, *Lettres belges entre absence et magie*, op. cit.

⁶¹ PIRET (PIERRE), *Fernand Crommelynck : une dramaturgie de l'inauthentique*, Bruxelles, Labor, 1999, coll. « Archives du futur ».

*Bruxelles-Théâtre*⁶², la bibliographie de Crommelynck dans *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*⁵⁹, la *Bibliographie de Ghelderode*⁶³.

Si nous n'ignorions pas les difficultés d'accès aux sources de la mémoire théâtrale que notre recherche poserait, nous avons toutefois l'espoir d'apporter une contribution originale à l'histoire sociologique du phénomène théâtral en Belgique romane. Les avertissements d'Aron, plutôt que de freiner notre motivation, furent un encouragement :

Les sources de la mémoire théâtrale sont assurément incomplètes. Le siècle dernier, en particulier, est encore mal connu. Quelques érudits ont compilé les programmes des salles, et les renseignements qu'ils ont rassemblés, pour précieux qu'ils soient, laisse dans l'ombre les conditions matérielles de la représentation autant que les choix esthétiques des directeurs ou les orientations de la politique culturelle.⁶⁴

4 Quelques définitions

Si le *phénomène littéraire* suscite de nombreuses questions d'ordre épistémologique, y *découper* une parcelle assimilable au *phénomène théâtral* ne rend pas moins complexe l'approche méthodologique, même quand on choisit comme critère de sélection complémentaire la « Belgique romane » ou tout autre communauté culturelle. Entreprendre l'étude du « phénomène théâtral en Belgique romane », c'est être confronté très rapidement aux problèmes de désignations et de définitions des différentes instances qui font la diversité du champ théâtral. Faut-il parler de « théâtre officiel » par opposition à un « théâtre non officiel », à un « théâtre amateur », à un « théâtre d'amateurs », ou encore à un « théâtre populaire » ?

4.1 Théâtre d'amateurs vs théâtre professionnel

Un essai récent sur le théâtre d'amateurs en France a mis en évidence la raison fondamentale du désintérêt manifesté jusqu'à présent par la critique intellectuelle à l'égard de cette « expression culturelle non institutionnelle et populaire » :

la « vision téléologique » selon laquelle « toute majorité qui reste obstinément résistante à l'avant-garde et confortablement à l'aise dans le statu quo (comme ce peut être le cas des

⁶² LEJEUNE (HONORÉ), *Bruxelles-Théâtres*. Recueils de comptes rendus publiés à Verviers de 1933 à 1939 et de 1946 à 1952.

⁶³ BEYEN, *Bibliographie de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*

⁶⁴ ARON, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, *op. cit.*, p. 10-11.

praticiens et spectateurs de théâtre amateur), est en conséquence ignorée et rejetée aux marges de l'histoire ».⁶⁵

À cela s'ajouteraient aussi des difficultés pratiques que le chercheur ne rencontre pas lorsqu'il étudie le théâtre professionnel : le caractère « privé » du théâtre d'amateurs, les origines des animateurs et des membres « plus variées » que dans les lieux professionnels, la nécessité d'un regard neuf face à un monde possédant ses propres règles⁶⁶. Dépassant ces difficultés, l'ouvrage *Du théâtre amateur* vient donc combler un vide, puisqu'aucune étude d'ensemble n'avait été produite en France sur le théâtre d'amateurs, et que seuls quelques rapports institutionnels, des mémoires universitaires ou des dossiers de revues y avaient été consacrés dans les trois dernières décennies⁶⁷.

En Belgique romane, la critique universitaire, toutes disciplines confondues, ne s'est pas davantage penchée sur le théâtre d'amateurs. Seuls des auteurs « du milieu » ont produit l'ouvrage historique précieux – mais trop rapide pour le XX^e siècle – *Puissance et rayonnement du théâtre d'amateurs*⁶⁸, la publication des États généraux du théâtre amateur de 1976⁶⁹, une étude socio-historique⁷⁰ et une enquête statistique⁷¹ qui n'apportent que quelques éclairages ponctuels sur un phénomène social et artistique jouissant pourtant d'une très grande vitalité. Si le théâtre d'amateurs des cinquante dernières années a été aussi peu décrit en France qu'en Belgique, faut-il donc incriminer sa faible teneur « folklorique » ou « artistique » qui aurait détourné les études anthropologiques, ethnographiques, historiques et

⁶⁵ MERVANT-ROUX (MARIE-MADELEINE), « Introduction », Mervant-Roux (Marie-Madeleine) (dir.), *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 14. Mervant-Roux extrait la citation de COCHRANE (CLAIRE), « The Pervasiveness of the Commonplace : The Historian and Amateur Theatre », *Theatre Research International*, Oxford University Press, vol. 26, n° 3, novembre 2001 ; elle précise que la réflexion de Cochrane sur la manière dont les intellectuels déterminent leurs sujets d'étude s'appuie, entre autres, sur les travaux de Keith Jenkins et de Pierre Bourdieu.

⁶⁶ MERVANT-ROUX, « Introduction », p. 14. Sur l'affirmation d'une « plus grande variété des origines » dans le théâtre d'amateurs, il convient de formuler des réserves, cf. la grande diversité du milieu professionnel analysé dans PARADEISE (CATHERINE), *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, P.U.F., 1998, coll. « Sciences sociales et sociétés ».

⁶⁷ Passant en revue les différentes disciplines universitaires susceptibles d'avoir pu étudier le théâtre d'amateurs, Mervant-Roux constate en effet que, en France, ni la sociologie de la culture (qui a pourtant fourni des analyses approfondies en matière musicale), ni les études théâtrales, ni la théorie théâtrale générale (qui « ne reconnaît implicitement que la scène professionnelle »), ni les approches d'inspiration sociologique n'ont érigé le théâtre d'amateurs en objet d'étude, à la différence – et seulement pour le théâtre d'avant 1800 – des « recherches théâtrologiques, historiques ou esthétiques, marquées par l'approche anthropologique », in MERVANT-ROUX, « Introduction », *op. cit.*, p. 7.

⁶⁸ *Puissance et rayonnement du théâtre d'amateurs*, *op. cit.*

⁶⁹ *Les états généraux du théâtre amateur*. CACEF, 1977 (février-mai) (n° spécial).

⁷⁰ HARCQ (MICHEL), *Fêtes et théâtre d'amateurs*. Recherche effectuée dans le cadre des activités du service animation de la Maison de la Culture à Namur, Cahiers J.E.B., 1978 (n° 6).

⁷¹ DELDIME (RENÉ) et VERHELPE (PIERRE) (dir.), *Le théâtre amateur (Identification-Motivations-Difficultés). Enquête par questionnaire*, Bruxelles, Ministère de l'Éducation nationale et de la culture française, direction générale de la Jeunesse et des Loisirs (J.E.B.), n° 4, 1980.

esthétiques⁷² ? Nous pensons, au contraire, que ce déni d'intérêt pour une pratique culturelle convoquant au même titre que les grandes scènes artistiques le « mécanisme symbolisant »⁷³ du théâtre s'explique par un refus de reconnaître l'existence d'un discours propre au théâtre d'amateurs, discours unissant le subjectif au social.

Si une des causes du désintérêt, manifesté en France par certaines disciplines scientifiques à l'égard du théâtre d'amateurs, réside dans les hésitations des appellations de ce phénomène théâtral, rien de tel en Belgique romane où le quadrillage du phénomène théâtral s'effectua sur la base de critères linguistiques et idéologiques. Pour ce qui est de la France, Mervant-Roux rappelle avec précision les différentes désignations⁷⁴ et s'arrête finalement, pour la période contemporaine, sur celle de « théâtre amateur ». Elle suit en cela la prescription juridique du décret n°53-1253 du 19 décembre 1953⁷⁵ qui institutionnalisa le « théâtre amateur »⁷⁶ sur la base de critères économiques (l'absence de gain) et occulta la fonction de socialisation (les « normes sociales incorporées ») qu'il avait jusqu'alors remplie, ce décret étant la conséquence logique de frictions avec le théâtre professionnel et des réactions violentes et organisées des syndicats⁷⁷. En France, le terme « amateur » est ainsi devenu un double de « non professionnel », l'adjectif l'ayant emporté sur le substantif, « ce dernier ne survivant réellement qu'au pluriel, dans toute une série d'images plus condescendantes que sympathiques »⁷⁸. Une autre façon de poser la question consiste à s'interroger sur la définition du théâtre d'amateurs. Mais là aussi Mervant-Roux souligne les difficultés de l'entreprise. Ce théâtre constitue un « lieu rhétorique atypique » échappant aux assignations, un « lieu d'insolente liberté » ; ou encore, comme l'a dit Roger Odin, « *La non-*

⁷² MERVANT-ROUX, « Introduction », p. 7. Précisons que Mervant-Roux n'argumente pas longuement en faveur de ces deux explications, elle voit toutefois dans ces deux facteurs la raison du désintérêt manifeste des disciplines des sciences humaines.

⁷³ *Ibid.*, p. 8. L'auteur s'inspire des réflexions de LEGENDRE (PIERRE), *De la société comme texte : linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Paris, Fayard, 2001, p. 25.

⁷⁴ Parcourant le *Trésor de la langue française*, le *Robert* et le dictionnaire de l'Académie française, Mervant-Roux rappelle que le vocable « amateur » connut d'abord des problèmes de nature et d'accord (substantivisation initiale, au singulier ou au pluriel ; glissement successif vers la forme adjectivale avec des cas de non accord ; mise en apposition ou composition où *amateur* doit être interprété par *en amateur*, avec maintien logique du singulier) qui révéleraient finalement la volonté d'éviter l'effet de symétrie des formules « théâtre amateur » / « théâtre professionnel ». MERVANT-ROUX, « Introduction », *op. cit.*, p. 10.

⁷⁵ Mervant-Roux en donne cet extrait : « « Est dénommé 'groupement d'amateurs' tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés, etc., ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires et de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle ». *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶ Exceptionnellement, nous suivons, pour le cas français, la dénomination utilisée par Mervant-Roux.

⁷⁷ MERVANT-ROUX, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

définition institutionnelle générale de l'amateurisme devient ici une donnée-clé, une *dimension essentielle* de ce 'théâtre dans la vie'»⁷⁹.

Nous montrerons que, en Belgique, la sphère d'activités du théâtre d'amateurs présente des caractéristiques sociales, politiques et esthétiques profondément différentes de celles du théâtre professionnel : que ce soit dans la composition sociale de son public et le lien social avec cette assistance, dans les rapports avec les pouvoirs publics et l'obtention des subsides, dans le répertoire et les choix artistiques posés.

4.2 Théâtre populaire vs Théâtre du peuple

En baptisant son théâtre « Théâtre du peuple », M. Pottecher marquait « la distance d'avec le théâtre populaire, dans la mesure où, confondant les classes, il donnait pour mission à l'élite de veiller à la tenue artistique, au style des spectacles, cependant que le peuple [...] était appelé à les préserver par sa fraîcheur, par son enthousiasme, des raffinements superfétatoires et suicidaires »⁸⁰. Ce commentaire d'A. Maquet, qui voit dans l'entreprise de M. Pottecher la recherche d'un théâtre à *l'esthétique équilibrée*, est emblématique des discours tenus par les instances du théâtre d'amateurs en Belgique romane, et appelle certaines critiques.

Avec Bourdieu, l'analyse de la culture dominante élitaine et de la culture populaire a gagné en compréhension et nuances, au point que la « culture populaire » est perçue pour ce qu'elle est, à savoir une « alliance de mots à travers laquelle on impose, qu'on le veuille ou non, la définition dominante de la culture » et le lieu de rassemblement des « fragments épars d'une culture savante plus ou moins ancienne [...] sélectionnés et réinterprétés évidemment en fonction de l'habitus de classe et intégrés à une vision unitaire du monde qu'il engendre, et non la contre-culture [...], culture réellement dressée contre la culture dominante, sciemment revendiquée comme symbole de statut ou profession d'existence séparée »⁸¹. Hormis la *contre-culture* populaire revendicatrice (argot, ...), la culture populaire – selon Bourdieu – emboîte essentiellement le pas aux codes culturels de la culture dominante, en même temps que sa caractéristique redondante résiderait dans le refus de l'esthétique, du style, de l'élaboration formelle. Dans son admiration nostalgique pour le théâtre du peuple de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 12-13. Mervant-Roux cite ODIN (RENÉ), « Présentation », *Communications. Le Cinéma en amateur*, Paris, Seuil, n° 68, 1999, p. 6.

⁸⁰ MAQUET (ALBERT), « Radiographie d'un malade qui s'ignore : le théâtre en wallon », *Singuliers*, Bastogne, éd. M. Francard, n° 2, 1995, p. 17.

⁸¹ BOURDIEU (PIERRE), *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, coll. « Le sens commun », p. 459.

Pottecher, A. Maquet, incarne à souhait cette position de l'agent de la culture populaire. Ses propos trahissent cependant aussi l'illusion naturaliste d'une fusion harmonieuse des classes sur le terrain esthétique, illusion forcément dissipée par le constat amer – et inexact – que le théâtre dialectal belge est « demeuré au stade du théâtre populaire », et que les rares pièces échappant à ce verdict ne font qu'indiquer les « horizons élevés » où aurait pu s'élever ce théâtre. Quant à Jenny d'Inverno, elle refuse de souscrire à l'expression « théâtre populaire », pour lui préférer la seule notion de « théâtre », même si, comme A. Maquet, elle postule la rencontre entre les exigences artistiques et la vitalité de la foule :

[Avec Maurice Pottecher] On pourrait tout aussi bien citer ses successeurs à forte carrure : Firmin Gémier, André Antoine, Jacques Copeau, Jean Vilar, Ariane Mnouchkine qui, tous eurent à se pencher sur les dangers d'une confusion à ce sujet et, réclamant qui un théâtre du peuple, qui un théâtre populaire, arrivèrent cependant à une conclusion identique : le théâtre s'adresse à toutes les couches sociales, il a besoin de l'élite, laquelle lui assure un niveau artistique élevé mais il a tout aussi besoin de la foule, qui sera comme un contrepoids aux exagérations possibles de l'élite, gardant ainsi à l'œuvre du dramaturge ses vertus d'équilibre entre style et action, entre pensée et vie, entre surface et profondeurs. Il est vital d'y ajouter, pour ce qui nous concerne crucialement aujourd'hui, la connaissance maîtrisée de la langue, seule capable de produire le théâtre de sa spécificité.⁸²

Théâtre populaire ? Sans doute, comme le réclame la langue wallonne avec ses contours ronds et musclés, incapables de feindre, virtuose de la réserve, pudique alors même qu'elle brave l'honnêteté, transfigurant l'abstraction en déferlement d'images, riche de toutes ses diversités locales, experte à répandre la musique dans les mots les plus quotidiens, violente ou charmeuse, selon l'heure. Mais théâtre fait par le peuple ? Firmin Gémier, Jacques Copeau, au début du siècle, puis Charles Dullin, Louis Jouvet et, plus près de nous, le merveilleux Jean Vilar, Antoine Vitez, Giorgio Strehler, Peter Brook, Marcel Maréchal, Ariane Mnouchkine, tous, les plus grands, donnent à cette interrogation la même réponse unanime, illustrée par leur travail, leurs difficultés et leurs succès : non ; le théâtre est affaire de spécialistes armés. Il exclut toute notion d'innocence, de routine, de mercantilisme. L'œuvre mise en chantier doit témoigner de solides qualités d'écriture et de langue.⁸³

4.3 Théâtre (en) wallon vs Théâtre français

Si des études comparatistes de type systémique⁸⁴ ont mis en évidence la nécessité d'étudier les littératures en Belgique en tenant compte des champs littéraires francophone et néerlandophone, aucune proposition théorique ou étude de type bourdieusien n'a encore été

⁸² INVERNO (JENNY D'), « Notes (im)pertinentes sur le théâtre en wallon », *La Revue générale*, n° 5, 1998, p. 58.

⁸³ INVERNO (JENNY D'), « Publics du théâtre wallon », *Francophonies vivantes*, n° 2, 1998, p. 106.

⁸⁴ BERG (CHRISTIAN), « La fin du XIX^e siècle en France et en Belgique : prolégomènes à une approche systématique du champ littéraire », Savy (Nicole) et Quaghebeur (Marc) (dir.), *France-Belgique (1848-1914). Affinités-Ambiguïtés. Actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996*, Bruxelles, Labor, 1997, coll. « Archives du futur » et MEYLAERTS (REINE), *L'Aventure flamande de la 'Revue Belge'. Langues, littératures et cultures dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang - Archives et Musée de la Littérature, 2004, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Europe » (n° 5).

proposée pour l'étude des rapports entre les littératures wallonne et française en Belgique romane. Sans doute, l'absence d'études sociologiques (théorie du champ)⁸⁵ consacrées à la littérature wallonne a retardé jusqu'à présent une telle approche comparative. Plus généralement, A. Maquet constatait en 1995 que, si « aucune dissertation en forme » ne traitait de la dramaturgie du théâtre en wallon, il fallait aussi dénoncer une rareté croissante des écrits *sur* ce théâtre qui, quand ils se font jour, relèvent le plus souvent « de l'approche historico-sociologique, du bilan critique plus ou moins sérieux (c'est selon) ou de l'inventaire des conditions matérielles d'existence de cette expression artistique [cf. E. Lempereur, 1980] aussi efficace dans sa portée que précaire par sa nature »⁸⁶.

Plus que les appellations « théâtre d'amateurs » ou « théâtre amateur », ce fut – pour le théâtre dialectal – l'appellation « théâtre wallon » qui conditionna fortement les choix esthétiques (cf. nos analyses *infra*). En 1976, aux *États généraux du théâtre amateur*, certains agents théâtraux analysèrent la faillite du « théâtre wallon » par le fait même de l'appellation erronée qu'il avait dû endosser pendant cinquante ans, et ils revendiquèrent d'être désignés par l'appellation « théâtre *en* wallon », qui plaçait désormais celui-ci, de façon *constructive*, dans le champ plus large de la création théâtrale, et restituait aux dialectes toute leur dignité :

C'est rendre à nos dialectes leur valeur entière de langages organisés, possédant grammaires, dictionnaires, règles syntaxiques, phonétiques essentielles »⁸⁷.

Lorsque, en 1976, à l'issue des États généraux du théâtre amateur, chargé (*sic*) de rédiger la partie des actes relative au dialecte, j'emploie, pour la première fois et avec quel espoir, l'expression *théâtre en wallon*, c'est la remise en question salutaire et totale de notre art dramatique que j'entends suggérer⁸⁸, le programme réfléchi qui permettra à une scène enfin structurée, formée et informée dans ses diverses disciplines, et à ses auteurs d'accueillir des créations dramatiques enfin libérées du carcan d'une certaine désuétude, mais pas à n'importe quel prix⁸⁹.

⁸⁵ On citera, toutefois, l'étude de VANWELKENHUYZEN (NADINE), « Si dj'parole, ci n'èst nin por mi. Voix et images de femmes dans le théâtre wallon », *Les dialectes de Wallonie. Mélanges en hommage à Jean Lechanteur*, Liège, Société de langue et de littérature wallonnes, t. 29 et 30, 2001/2002.

⁸⁶ MAQUET, « Radiographie d'un malade qui s'ignore : le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷ *Les états généraux du théâtre amateur*, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁸ Nous montrerons que cette nouvelle appellation fut déjà proposée en 1960 au Congrès de l'Union Nationale des Cercles Dramatiques et Littéraires Wallons.

⁸⁹ INVERNO, « Notes (im)pertinentes sur le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 63.

5 Présentation des trois parties de la thèse

En analysant les informations factuelles déjà attestées dans de nombreux essais sur le théâtre belge, et en mettant au jour de nouveaux faits socio-historiques, il a été possible d'envisager la sphère littéraire et théâtrale de la Belgique romane sous l'angle de nouveaux rouages et de dessiner une cartographie du phénomène théâtral – qui n'en demeure pas moins partielle, car, comme l'affirme Aron, « les documents sur le théâtre multiplient les cas d'exception »⁹⁰.

Si le théâtre d'amateurs est le grand absent des essais⁹¹ – et ce, quelle que soit l'obédience idéologique de ce théâtre (catholique, socialiste, neutre) ou sa langue d'expression (française ou wallonne) –, faut-il invoquer le manque de qualités littéraires et esthétiques de ce théâtre ? Ou bien la difficulté matérielle ou linguistique d'accéder aux documents ? Bien que ces raisons sont parfois fondées, le théâtre d'amateurs représente une source non soumise, jusqu'ici, à la critique et susceptible, par l'ampleur des données retrouvées, de permettre une analyse approfondie d'une position occupée dans le champ théâtral de la Belgique romane. Les nombreuses pistes de recherche suivies tant dans le domaine du théâtre professionnel⁹² que dans celui du théâtre d'amateurs nous ont amenée à privilégier finalement trois domaines d'étude : le théâtre d'amateurs wallon, l'analyse dramaturgique de six pièces en français et l'établissement d'un répertoire de pièces en français pour la période 1930-1960.

Si ces trois domaines ne laissent pas de faire apparaître leurs différences intrinsèques, le fil rouge qui les unira sera celui de la question identitaire : dans les discours socio-politiques, dans les discours du champ théâtral, et dans les pièces de théâtre) ; question sur laquelle nous reviendrons dans la conclusion générale. Mais, déjà, précisons que les différentes parties de cette thèse présentent une forte cohérence disciplinaire interne et que notre conclusion générale tentera de rapprocher les résultats obtenus avec différentes

⁹⁰ ARON, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, op. cit., p. 9.

⁹¹ Seul Aron précise qu'il n'intégrera pas à son propos une réflexion sur le théâtre d'amateurs en Belgique francophone : « Nous en avons exclu les pièces dialectales, une large part des représentations d'amateurs – y compris la ferveur actuelle pour l'improvisation, si intéressante soit-elle au plan sociologique – le café-théâtre, le théâtre de patronage, l'activité en milieu scolaire – dont il serait pourtant bien utile de mesurer l'ampleur hier et aujourd'hui – ainsi que le spectacle pour l'enfance et la jeunesse », in *Ibid.*, p. 9.

⁹² Entre autres, nous avons initialement envisagé d'approfondir aussi le champ du théâtre professionnel, en orientant nos recherches vers le dépouillement des archives du Théâtre National de la Communauté française de Belgique, vers une tentative d'interprétation de la programmation du théâtre officiel à Bruxelles à partir des *Annuaire*s d'H. Lejeune, et en dépouillant systématiquement les pages culturelles du journal *Cassandra* de 1940 à 1944.

méthodes et sur différents *corpus*. Cette démarche s'inscrit, assurément, dans les propositions de Piret et Michaux d'articuler l'étude sociologique et l'étude esthétique :

C'est pourquoi il nous semble primordial d'envisager ces littératures [en Belgique] en travaillant sur les deux versants de la *spécificité* et de la *singularité*. Si le premier est particulièrement bien mis en évidence par les études d'inspiration sociologique, le second suppose la réhabilitation des études esthétiques – au sens strict : il s'agit moins de répertorier les différents problèmes que les œuvres thématisent explicitement que de mettre en perspective les dispositifs structuraux et énonciatifs qu'elles inventent pour transformer les cadres discursifs au travers desquels ces problèmes sont pensés.⁹³

Pour appréhender les événements du théâtre d'amateurs et le corpus des pièces en français, nous avons donc formulé une hypothèse de travail d'orientation socio-historique, alors que les six pièces furent soumises à l'hypothèse d'analyse de la *figure théâtrale*, une hypothèse destinée à reprendre autrement les notions de personnage et de « crise » du personnage.

Le fait d'avoir privilégié l'étude de ces trois objets signifie, en corollaire, que d'autres éléments essentiels de la vie théâtrale belge découverts au cours de la recherche ont été évalués – pour l'heure – à leurs justes limites, malgré leur valeur intrinsèque.

5.1 Le théâtre d'amateurs wallon

Si nos recherches ont mis au jour l'existence de quatre groupements de théâtre d'amateurs en Belgique romane, la disponibilité de sources documentaires exploitables ne s'est vérifiée que pour le théâtre d'amateurs wallon. En Belgique, le théâtre d'amateurs de langue française connut un premier embryon d'organisation avec la création officielle, en 1810, de la Société Adelphique à Louvain, et l'émergence, vers 1830, d'autres sociétés théâtrales principalement inspirées des chambres de rhétorique. C'est en 1907 que certaines de ces sociétés vont se rassembler sous l'égide de la Fédération des Cercles Dramatiques de Langue Française (neutre), alors que le Congrès National des Cercles Dramatiques Socialistes institua la Fédération Nationale des Cercles Dramatiques Socialistes (FNCDS), dont la date de naissance officielle est 1906. Ce n'est qu'en 1936 que la Fédération Nationale des Dramatiques Catholiques fut créée. Par manque de sources documentaires, nous laisserons largement de côté le théâtre d'amateurs socialiste (1906, F.N.C.D.S.), celui de langue française (neutre) (1906, F.N.C.D.), et le théâtre d'amateurs catholique (1936, F.N.D.C.). Un organe de presse ayant rassemblé, pendant la Seconde Guerre mondiale, ces différentes

⁹³ PIRET et MICHAUX, « Spécificité et singularité », *op. cit.*, p. 47-48.

instances du théâtre d'amateurs (les wallons n'y firent qu'une apparition éclair), nous proposerons, toutefois, une analyse des discours identitaires proférés à cette époque.

Pour analyser les discours identitaires du champ théâtral wallon enregistrés par les comptes rendus des Congrès (instaurés dès 1919) de l'Union Nationale des Fédérations Dramatiques et Littéraires Wallonnes (U.N.F.D.L.W.), nous avons élaboré un cadre de réflexion qui, à travers une série d'éléments déterminés, a rendu possible une compréhension méthodique des mécanismes inhérents au champ théâtral wallon, et plus particulièrement des stratégies déployées par les agents de ce théâtre. Pour la clarté de l'exposé, ces éléments ont été regroupés selon trois axes, même si la dynamique du champ littéraire et théâtral wallon résulte de l'interaction permanente de ces trois axes constitutifs. Ces trois axes, que nous avons nommés « Autonomisation », « Distinction » et « Médiatisation », sont trois modes d'inscription de l'agent théâtral dans le vaste champ littéraire et théâtral de la Belgique romane, et donc trois modes de définition de la position occupée par cet agent. On s'en doute, ce sont les différents discours (« la langue ») prononcés par les agents qui nous ont permis d'élaborer cette cartographie du champ théâtral wallon, au sens où

[...] la langue étant elle-même prise dans le discours, elle charrie de multiples représentations, valeurs, significations, notamment identitaires. Toute langue est, dit-on, porteuse d'une vision du monde.⁹⁴

C'est cette construction identitaire dans la langue que nous examinerons pour le théâtre d'amateurs wallon, et il n'est pas interdit de rapprocher l'« autonomisation » de la question identitaire liée au nom (le nom des centaines de Cercles wallons comme celui des Fédérations), la « distinction » de la question identitaire liée aux valeurs linguistiques, esthétiques et thématiques prônées par ce théâtre, et la « médiatisation » de la question identitaire liée à la rencontre avec autrui (aussi bien la volonté de se faire connaître d'autrui, que le regard d'autrui posé sur soi). Présentons, succinctement, cette triple analyse :

1) Les modalités d'« autonomisation » de l'agent wallon (en l'occurrence, le groupe théâtral wallon⁹⁵) dans le champ socio-littéraire belge. De ce point de vue, nous avons retracé les étapes importantes de la constitution des Fédérations – et parfois secondairement des Cercles – et de l'U.N.F.D.L.W., ainsi que les rapports problématiques entretenus avec les pouvoirs publics (subsides gouvernementaux et provinciaux), avec, en toile de fond, les

⁹⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁵ Les Congrès faisant apparaître une forte cohérence des discours identitaires tenus par les nombreux intervenants, l'« agent » est donc incarné ici par un groupe. À l'opposé, le terme agent peut aussi désigner un seul individu lorsqu'on envisage la trajectoire de Michel de Ghelderode (ou d'un autre dramaturge) dans le champ des lettres belges, et nous analyserons, entre autres, la position d'agent différente occupée par Bertin et Lilar, malgré qu'on les a généralement classés sous la même étiquette de « dramaturges néo-classiques ».

mesures financières adoptées à l'égard des Lettres françaises et des Lettres flamandes (dès 1927) et des Lettres wallonnes (dès 1935), mais aussi – après 1945 – du théâtre officiel.

2) La « distinction », ou comment les choix linguistiques, dramaturgiques, esthétiques, génériques et thématiques distinguent la position de l'agent wallon d'autres positions dans le vaste champ culturel. De ce point de vue, nous avons étudié les discours identitaires des agents wallons et leur évolution entre 1930 et 1960 et mis au jour, parfois, l'influence de discours extérieurs au champ théâtral wallon (l'hétéronomie bourdieusienne).

3) Les instances de « médiatisation », ou comment les relations entretenues avec une grande partie des « juridictions » issues du terreau dix-neuviémiste sont déterminantes pour la trajectoire des œuvres : l'édition, la mise en scène, la mise en ondes (instance de sélection), la critique (instance de reconnaissance), les « Académies indépendantes » (instance de consécration), l'enseignement et l'histoire de la littérature et les bibliothèques (instance de conservation). De ce point de vue, lorsque cela fut possible, nous avons quantifié le répertoire du théâtre wallon ainsi que les créations par province, de même que nous avons examiné les conséquences des nombreuses difficultés rencontrées par le champ théâtral wallon dans ses rapports avec des instances qui lui sont extérieures : les instances de sélection (l'édition, la radio), les instances de reconnaissance (la critique journalistique francophone et wallonne), les instances de consécration (les Prix) et les instances de conservation.

Ces trois axes ont été pensés comme une suite logique des étapes qu'un auteur et son (ses) œuvre(s) franchissent au gré des vents favorables. Loin de nous, cependant, l'idée de postuler un sens déterminé des opérations selon lequel un agent (un auteur ou un groupe) se serait d'abord construit une position dans le champ socio-culturel, aurait ensuite adopté une série de traits distinctifs selon ses choix personnels ou ceux de son groupe d'appartenance et aurait alors gravi, avec son œuvre, les différents gradins de la sélection, de la reconnaissance, de la consécration et de la conservation. On s'en doute, les forces en jeu dans le champ socio-littéraire sont beaucoup plus insaisissables que ce modèle d'appréhension des faits ne le laisse supposer⁹⁶, mais celui-ci permet réellement d'objectiver une série de phénomènes. Pour nous garder de toute interprétation téléologique, nous nous sommes interrogée – quand les sources factuelles le permettaient – sur les effets en retour de l'évolution d'un axe sur les deux autres. Il est licite d'affirmer que des choix « distinctifs » posés aux niveaux linguistiques, dramaturgiques, esthétiques, génériques ou thématiques ont pu fortement contribuer à asseoir ou consolider une position au sein du champ socio-littéraire belge (et donc son autonomisation). Un cas parmi d'autres : les manifestes littéraires. Pareillement, il convient de

⁹⁶ Et les archives manquent souvent pour rendre compte de la complexité de ces forces.

ne pas ignorer l'impact que les instances de médiatisation peuvent avoir eu sur l'adoption de traits distinctifs par un agent. Ainsi, selon que certains genres théâtraux (les pièces bilingues, les pièces à couplets) apportaient ou non le succès public, des auteurs n'hésitèrent pas à emprunter cette voie de la facilité et à poser des choix thématiques et esthétiques critiquables. C'est ce que Jenny d'Inverno dénonce lorsqu'elle montre le poids exercé par le public wallon sur l'écriture des pièces wallonnes et leurs mises en scène (*cf.* notre analyse dans la partie I, chapitre IV, 4.5 Le public et les lecteurs du théâtre d'amateurs wallon). Enfin, ce même succès (résultat souvent d'un « parcours sans faute » et d'un passage par les instances de sélection, de reconnaissance et de consécration) a pu être, parfois, à l'origine de l'émergence d'une carrière littéraire, voire de l'autonomisation d'un groupe littéraire. Nous en voulons pour preuve l'énorme succès rencontré par *Tati l'Pèriqui* d'Édouard Remouchamps en 1885 qui entraîna, en 1894, sur une proposition de Maurice Wilmotte, le rassemblement des sociétés littéraires et dramatiques wallonnes sous l'appellation « Fédération Nationale du Théâtre Wallon ». Nous l'annonçons, notre modèle d'analyse sociologique sera présenté et exploité linéairement, mais il doit demeurer un précieux outil permettant de relier, avec souplesse, les données factuelles.

Nous n'avons pu réaliser pour le théâtre wallon un relevé des pièces de son répertoire. Les précieux listing de pièces dialectales établis par les Vandereuse⁹⁷ et Lempereur⁹⁸ n'ont donc pas été intégrés à la base de donnée présentée dans la troisième partie de cette thèse. En effet, outre la masse d'informations qu'il représente, ce matériau pose des difficultés d'ordre linguistiques et typographiques. Bien souvent les titres de ces pièces varient selon leurs occurrences dans tel ou tel ouvrage. Par ailleurs, nous avons découvert (tardivement : en janvier 2005) que, depuis le début des années 1980, M. Aimé Dupont, ancien président de la Cour de cassation de Bruxelles, et ancien interprète dans le Cercle de théâtre d'amateurs de Couillet, a entrepris cette tâche monumentale. Sa base de données comporte actuellement ... dix mille cinq cents œuvres wallonnes.

Au théâtre d'amateurs wallon, nous eûmes pu ajouter – dans une perspective comparatiste – l'étude, pour la période 1930-1960, des Fédérations du théâtre d'amateurs neutre (F.N.C.D.), socialiste (F.N.C.D.S.) et catholique (F.N.D.C.). C'était sans compter avec

⁹⁷ VANDEREUSE (JULES), *Le théâtre wallon du Hainaut [1913]*. Extrait du 3^e Annuaire (1912) de l'Association littéraire wallonne de Charleroi, Charleroi, Imprimerie Édouard François, 1913 ; ID, *Le théâtre wallon du Hainaut [1930]*, La Louvière, Éditions « Labor », 1930 ; ID, *Le théâtre wallon du Brabant*, Gilly, "L'Imprimerie moderne" - N.-Edg Piérard, 1934 ; ID, *La littérature dialectale dans la province de Luxembourg*, Houffalize, Imprimerie L. Pesesse, 1936.

⁹⁸ LEMPEREUR (ÉMILE), *Les lettres dialectales en Hainaut*, Châtelet, Jacob, 1963, coll. « Essai et documents » ; ID, *Essai de catalogue d'une Bibliothèque de Littérature et de Folklore wallons. 1890-1947*. Préface par Ch. Depasse, Bruxelles, Éditions Labor, [1948].

la nature lacunaire des sources qui nous restituaient par bribes les faits marquants de ces Fédérations. Nous avons donc choisi de rédiger un Chapitre V. Les autres institutions du théâtre d'amateurs, qui doit être considéré pour ce qu'il est : une description, pour la période 1930-1942, d'un matériel historico-théâtral mis au jour, en même temps qu'une saisie de ce matériel selon les trois axes socio-littéraires précédemment évoqués. Pour la période 1940-1942, notre enquête a révélé l'existence d'une tribune officielle commune du théâtre d'amateurs, *Vox theatri*, un organe de presse voulu dès avant la guerre comme porte-parole du Comité interfédéral des Fédérations du théâtre amateur de langues française et wallonne, et réellement instauré sous l'Occupation ; encore que l'U.N.F.D.L.W. se retira du Comité interfédéral en février 1941, soit deux mois avant la parution du premier numéro de *Vox theatri*.

Après ce chapitre, nous proposerons une première conclusion (Chapitre VI Conclusion), conclusion que nous intégrerons ensuite dans la conclusion générale (Conclusion générale).

5.2 Analyses dramaturgiques de six pièces en français

Si nous n'avons pas analysé de pièces wallonnes en raison essentiellement des difficultés linguistiques que celles-ci présentaient, nous avons choisi six pièces du *corpus* du théâtre belge francophone en vue d'approfondir la question identitaire, à travers donc, non plus les discours identitaires du *texte social* (un champ littéraire), mais ceux du *texte littéraire*. Les six pièces en français extraites du vaste *corpus* sont :

- Michel de Ghelderode, *Pantagleize* (1929),
- Suzanne Lilar, *Le Burlador* (1945),
- Charles Bertin, *Don Juan* (1947),
- Paul Willems, *Il pleut dans ma maison* (1958),
- Henry Bauchau, *Gengis Khan* (1959),
- Simone-Marie Verdin, *Henri le Navigateur* (1960-1961).

Nous avons sélectionné dans le vaste *corpus* du théâtre belge des pièces et des auteurs qui rencontrèrent une médiatisation importante (excepté Verdin), tant auprès des maisons d'édition que des scènes théâtrales ou des organismes radiophoniques belges et français. Pour la période de l'entre-deux-guerres, il nous semblait pertinent de porter notre choix sur Michel de Ghelderode qui commença à écrire du théâtre en 1919 – alors que le début de la production théâtrale de Fernand Crommelynck précède la Première Guerre mondiale – et sur une pièce, *Pantagleize*, susceptible d'offrir un matériau linguistique permettant d'interroger le rapport entre l'Histoire et l'œuvre littéraire. Par ailleurs, cette pièce, écrite en 1929 et créée par le

Vlaamsche Volkstoneel en 1930, constituait une entrée en matière intéressante pour s'interroger ensuite – plus rapidement – sur d'autres pièces de l'auteur et sur les discours identitaires de Ghelderode dans les années 1930. La complexité de la construction de la fable et des personnages dans *Pantagleize*, et le traitement particulier réservé à la question langagière justifient la longueur de cette première analyse, par rapport aux cinq autres analyses.

Les cinq autres auteurs choisis publièrent leurs œuvres littéraires pendant⁹⁹ ou après la Seconde Guerre mondiale et traitèrent la notion du personnage, qui sur le mode mythique (Lilar, Bertin), qui sur le mode historique (Bauchau, Verdin), qui encore sur le mode poétique (Willems). Pour éclairer l'écriture théâtrale de l'immédiat après-guerre, il nous paraissait pertinent d'analyser deux pièces qui s'inspirent directement du mythe de Don Juan et plus précisément de la pièce de Tirso de Molina (*Le Burlador* de Lilar, 1945, et le *Don Juan* de Bertin, 1947), et d'en mettre au jour les différences intrinsèques. Nous eûmes pu, bien sûr, analyser le *Christophe Colomb* de Bertin – ce qui aurait permis de tracer des comparaisons avec les pièces de Bauchau et de Verdin qui mettent en scène aussi une figure du Maître –, mais nous avons préféré privilégier l'approche comparative des traitements différents de la matière donjuanesque. Pour les pièces « historiques », l'étude du personnage a donc permis de préciser les constructions singulières d'une figure du Maître. Enfin, le théâtre de Willems, sortant des cadres directement identifiables comme historiques ou mythiques apparut d'emblée comme une matière dramaturgique incontournable pour notre réflexion. En posant notre choix sur *Il pleut dans ma maison*, nous décidions délibérément d'interroger, sous un nouvel éclairage, une pièce qui connut un succès énorme et qui fit l'objet de nombreuses réflexions critiques.

Pour chacune des analyses de pièces, nous avons rappelé succinctement¹⁰⁰ les faits significatifs de la biographie de son auteur, mais aussi les versions manuscrites et inédites de la pièce. Si nos analyses dramaturgiques portent essentiellement sur des textes déjà étudiés par la critique – mais aussi sur un texte méconnu : *Henri le Navigateur*, de Simone-Marie Verdin –, il était intéressant d'analyser ces pièces selon une même orientation théorique et de procéder à une « lecture symptomale »¹⁰¹ destinée à révéler les processus (éventuels) de réfraction de discours idéologiques (politiques, religieux, esthétiques) – la *spécificité* –, en même temps que les processus de subversion à l'égard de ces mêmes discours – la

⁹⁹ Bertin et Willems publièrent, respectivement, des poèmes et un roman pendant la guerre.

¹⁰⁰ Sauf pour Michel de Ghelderode, pour qui la matière biographique est abondamment éditée.

¹⁰¹ Aron note que ce type de lecture féconde fut pratiqué dans les années 1970 : « une écoute de ce que le texte n'expose pas explicitement, mais laisse entendre dans sa structure, à travers ses silences ou tout autre élément de sa structure », in ARON, « Littérature et politique en Belgique francophone », *op. cit.*, p. 246.

singularité. On s'en doute, une telle approche des pièces de théâtre tendra à découvrir la singularité de ces pièces, au sens rappelé par Piret et Michaux.

Loin de chercher à mesurer l'*influence* (thématique et formelle) d'un état de la société sur une œuvre théâtrale qui lui est contemporaine, nous envisageons, initialement, d'analyser le texte littéraire du point de vue de l'inscription de « segments discursifs » du *texte social* (les discours idéologiques) dans le *texte littéraire* (le répertoire lexical, les codes sémantiques et les constructions discursives d'une pièce de théâtre¹⁰²) – bref, ce que l'Histoire a livré de ces discours. Seule la pièce *Pantagléize* a réellement permis de travailler, explicitement, au point d'intersection désigné, par la sociocritique, comme le lieu d'une médiation entre le *texte social* et le *texte littéraire*, les autres pièces analysées s'appuyant sur un texte littéraire (le mythe de Don Juan) ou sur un texte historique préexistants (*Gengis Khan* et *Henri Le Navigateur*) et cryptant fortement leur rapport aux discours sociaux – la pièce *Il pleut dans ma maison* semble, apparemment, ne relever d'aucune de ces deux typologies.

Pour analyser la question identitaire dans les pièces, nous avons élaboré théoriquement le modèle de la *figure théâtrale*, modèle destiné à approfondir la notion de « crise du personnage ». Dans le sillage des perspectives ouvertes par la sociocritique, nous avons élaboré le concept de *figure théâtrale* comme le lieu d'une *médiation* entre le *texte social* (*historique et littéraire*) et le *texte littéraire*, entre ce que nous désignons par « discours historique » et « discours poétique », deux dénominations que chaque écrivain décline à sa façon (citons déjà, pour Verdin, l'« Histoire sonore » et les « constellations intérieures »). Si ce lieu critique rend lisible l'indexation sociale du texte théâtral, et donc les modalités d'inscription du « discours social » dans le discours du « sujet (écrivain) parlant » (la *spécificité* du discours), il permet aussi de cerner les stratégies originales d'inscription de ce sujet parlant dans le discours social (la *singularité* de la position énonciative) et, *in fine*, le rapport à l'Histoire. Affirmer que l'écriture théâtrale est aimantée, voire surdéterminée par le texte social¹⁰³, revient à examiner des aspects aussi variés que la présence d'énoncés-discours historiques (le discours révolutionnaire, le discours totalitaire, le discours religieux ...), mais aussi la prédilection pour certaines formes théâtrales (comédie, vaudeville, tragédie, pièce radiophonique...) ou pour certaines esthétiques (réalisme, baroque...). Mais le concept de la *figure théâtrale* a permis aussi de pointer et d'étudier la subversion (singulière) opérée par l'écrivain à l'encontre des formes reçues (les formes linguistiques aussi bien que les formes génériques), avec pour conséquence la mise au jour de la *déconstitution* des discours de la

¹⁰² ZIMA (PIERRE V.), *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, (1985) 2000, coll. « Logiques sociales ».

¹⁰³ Cette affirmation de la surdétermination du texte social vaut bien sûr pour tout texte non théâtral, et même non littéraire.

sphère anthropo-sociale, et la délimitation au cœur du texte d'un espace où la singularité de l'écrivain trouve à se loger, définissant de la sorte un nouveau lien social.

Ayant précisé ce que nous entendions par « réfraction » et « subversion », et en anticipant quelque peu sur la conclusion générale, est-il nécessaire de préciser que, à la différence de la thèse défendue par M. Biron, notre étude sociocritique et nos analyses rejettent l'idée d'une périodisation littéraire selon la posture des écrivains écrivant « dans », « contre », ou « sur » la société¹⁰⁴, ces trois opérations étant pour nous inséparables ? Hormis la construction fortement arbitraire d'un tel découpage temporel, ainsi que sa contestation possible sur le plan herméneutique, le texte littéraire porte toujours, pour nous, l'inscription simultanée de la sphère sociale (l'« Histoire sonore ») et de la sphère individuelle (les « constellations intérieures »). En d'autres mots, le *texte littéraire* et son auteur sont toujours d'emblée dans la société, car ils sont, dès le départ, dans la langue et dans le langage, et les ambiguïtés sémantiques des textes analysés montrent qu'il convient effectivement de se donner des instruments plus fins que trois morphèmes prépositionnels pour analyser les pièces, voire pour envisager une périodisation du *corpus* du théâtre en Belgique romane.

5.3 Le corpus du théâtre belge de langue française (1930-1960) : 700 pièces

Après les analyses de la question identitaire telle qu'elle est apparue dans les discours du théâtre d'amateurs wallon et dans les pièces de théâtre, il convenait d'ouvrir davantage encore le rideau sur le vaste champ théâtral de la Belgique francophone. On s'en doute, compte tenu du temps limité de la recherche qui nous était imparti, nous n'avons pu nous attaquer, en détail, à la masse d'informations théâtre francophone. Toutefois, le vaste *corpus* répertorié permet déjà, dans ses caractéristiques extrinsèques, d'apporter une nouvelle compréhension du champ théâtral francophone auquel nous pensons avoir apporté une contribution décisive dans ce domaine.

Sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité malgré de longues recherches méticuleuses, ce *corpus* présente, pour la première fois dans l'historiographie du théâtre en Belgique romane du XX^e siècle (précisément 1930-1960), un vaste catalogue de pièces dont il est permis de déduire quelques traits essentiels, selon notre modèle d'analyse sociologique. Ce sont certains aspects de l'« autonomisation », de la « distinction » et de la « médiatisation » qui guideront, pour leur pertinence, notre analyse externe de ce *corpus* : pour la

¹⁰⁴ BIRON (MICHEL), *La modernité belge : littérature et société*, Bruxelles-Montréal, Labor-Presses de l'Université de Montréal, 1994, coll. « Archives du futur », *op. cit.*

« médiatisation »¹⁰⁵, nous relèverons les différentes éditions (en revue ou en volume distinct) d'une même œuvre et ses différents éditeurs ; pour la « distinction », le choix générique adopté – quand l'auteur le précise – ; pour « l'autonomisation », les différentes positions au sein du champ socio-littéraire qui ressortent de cette lecture des phénomènes éditoriaux et génériques ; et, dans les trois cas, l'observation de la rupture éventuellement créée par la Seconde Guerre mondiale. De surcroît, le croisement de ces informations avec la trajectoire de certains écrivains pour lesquels la critique a fourni des travaux incontournables (Ghelderode, Crommelynck...) permettra de dégager certaines « stratégies gagnantes » dans le champ littéraire belgo-roman.

6 Perspectives finales

Nos analyses des discours du théâtre d'amateurs (la spécificité de la position wallonne – et dans une moindre mesure celle des positions catholique, neutre et socialiste – dans le vaste champ théâtral), de six pièces de théâtre (la singularité des écritures) et du catalogue de pièces de théâtre devraient éclairer, sous un nouveau jour, le phénomène théâtral en Belgique romane.

À l'issue des analyses dramaturgiques de pièces belges francophones, nous examinerons si un dépassement des ambiguïtés sémantiques entraînées par l'usage des qualificatifs « néo-classique » et « baroque » est possible. La tendance *néo-classique* n'émergea-t-elle d'ailleurs qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale ? Notre recherche a révélé l'expression de cette tendance *néo-classique* dès avant 1940, comme en témoigne la programmation des théâtres de la capitale entre 1933 et 1939, mais aussi pendant la Seconde Guerre¹⁰⁶. Il n'est pas impossible que, au terme de cette recherche, certains textes et certains agents (auteurs ou groupes littéraires) auront été libérés des gaines idéologiques et esthétiques dans lesquelles des discours critiques les ont enfermés. Quelle que soit l'étiquette que le discours critique a apposée à certaines œuvres étudiées, nous espérons montrer qu'après l'accomplissement doctrinal et le déclin de l'esthétique réaliste dans la seconde moitié du XIX^e siècle – déclin qui fit place dans les discours critiques, en Belgique, aux *naturalisme*, *symbolisme*, *expressionnisme*, *avant-gardisme*, *surréalisme*, *néo-classicisme* –, les différents -

¹⁰⁵ Il manque encore à ce jour un rassemblement des informations ayant trait aux différentes récompenses reçues par les auteurs de pièces en français. Si des données satisfaisantes étaient rassemblées un jour sur la question, une interprétation supplémentaire du *corpus* pourrait être faite.

¹⁰⁶ Cf. LEJEUNE, *Bruxelles-Théâtres*, *op. cit.* et WERRIE, *Théâtre de la fuite*, *op. cit.* (cet ouvrage rassemble des articles de Paul Werrie parus dans *Cassandra* et d'autres quotidiens dès avant la guerre), mais, pendant la guerre, aussi les articles de Werrie et de Bebronne dans *Cassandra* et ceux de Werrie, Bebronne et Lhost (Jules) dans *Le Nouveau Journal* pendant la guerre. Quaghebeur a aussi fait remarquer qu'on repérait déjà des traits de l'esthétique classique dans *Monna Vanna* de Maeterlinck.

ismes des XIX^e et XX^e siècles ont finalement tous posé une seule et même question, au-delà des identités esthétiques affirmées : la question du rapport au Réel¹⁰⁷.

Ceci expliquerait que, à l'analyse, les productions d'auteurs se revendiquant (ou classés dans) d'une même esthétique ou d'un même courant divergent parfois profondément dans leurs traits esthétiques, mais aussi que des œuvres prétendument éloignées par l'esthétique présentent, à une lecture herméneutique minutieuse, plus d'un point commun.

¹⁰⁷ Cf. Partie II. Chapitre I. Propositions herméneutiques, et les réflexions empruntées à ROSSET (CLÉMENT), *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1993, coll. « Folio/essais » (n° 220).

Première partie

Le théâtre d'amateurs wallon et ses homologues

Chapitre I. Sociologie de l'institution théâtrale

Comme le rappelle Dirkx, la sociologie de la littérature présente une division en sous-disciplines selon le type d'objet sélectionné, un émiettement dont le schéma communicationnel de Jakobson serait en partie responsable : « sociologie des institutions, des écrivains, des textes, des personnages, etc. ; sociologie des livres, de la lecture, etc. »¹. Quant à la « sociologie des genres », quelle que soit la spécialisation choisie par le critique, elle constitue un problème incontournable pour chacune des sous-disciplines mentionnées, si on n'attribue pas des propriétés ontologiques ou naturelles aux catégories génériques – comme le fait une certaine tradition critique depuis l'Antiquité. En l'occurrence, pour la sociologie de la littérature, l'interrogation porte sur le sens social des distinctions entre les catégories génériques, en d'autres termes sur la façon dont ces distinctions peuvent orienter la pratique littéraire, qu'il s'agisse de la production (on parlera alors de *sociopoétique* des genres – cf. les travaux de Viala) ou de la lecture (cf. les recherches de Leenhardt)².

1 Sociologie bourdieusienne

Faut-il rappeler, avec Bourdieu, que les concepts élaborés en matière de théorie des champs, « n'ont d'autre définition que systémique et sont conçus pour être mis en œuvre empiriquement de façon systématique ? Des notions telles qu'*habitus*, que *champ* et *capital* peuvent être définies, mais seulement à l'intérieur du système théorique qu'elles constituent, jamais à l'état isolé »³. Peut-on conclure de cette affirmation que la pensée de Bourdieu se construit dans une optique structuraliste ou systémique ? Sans recourir aux commentateurs

¹ DIRKX (PAUL), *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000, coll. « Cursus », p. 137. Dubois adopte une autre division disciplinaire et situe la *sociologie de la littérature* - cette « sociologie classique » - « à égale distance d'une sociocritique plus foncièrement textuelle et d'une analyse des institutions littéraires plus strictement orientée vers le social », et lui reconnaît une position de retrait (en 1987) par rapport aux deux autres disciplines, même si elle contribue aux études littéraires par « ses concepts, ses modèles et ses méthodes » ; enfin, il lui donne pour objet d'étude les productions esthétiques qui résultent à la fois d'une histoire sociale collective (les conditions de production matérielles, l'origine socio-familiale d'un individu, etc.) et de *pratiques humaines* spécifiques, cf. DUBOIS (JACQUES), « Sociocritique. I. La sociologie de la littérature », Delcroix (Maurice) et Hallyn (Fernand) (dir.), *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1990, p. 288 sq. Dans l'ouvrage collectif DELCROIX (MAURICE) et HALLYN (FERNAND) (dir.), *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1990, on dénote une hésitation formelle et sémantique dans la désignation de l'objet d'étude du chapitre XIX intitulé « Sociocritique », et rassemblant trois contributions, dont deux de Dubois consacrées à « La sociologie de la littérature » (p. 288-295) et à « Du modèle institutionnel à l'explication de textes » (p. 305-313), et celle de Mahieu, « La sociocritique comme pratique de lecture » (p. 295-304).

² DIRKX, *Sociologie de la littérature*, op. cit., p. 138.

³ BOURDIEU (PIERRE) et WACQUANT (LOÏC J. D.), *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Libre examen. Politique », p. 71.

autorisés à répondre à cette question souvent débattue, constatons d'emblée que l'auteur s'exprime ouvertement sur la question, même si cette réponse appelle la critique :

Penser en termes de champ, c'est *penser relationnellement* [...]. Le mode de pensée relationnel (plutôt que « structuraliste », plus étroit) est, comme Cassirer l'a montré dans *Substance et Fonction*, la marque distinctive de la science moderne, et l'on pourrait montrer qu'on le retrouve derrière des entreprises scientifiques aussi différentes, en apparence, que celles du formaliste russe Tynianov, du psycho-sociologue Kun Lewin, de Norbert Elias et des pionniers du structuralisme en anthropologie, en linguistique et en histoire, de Sapir et Jakobson à Dumézil et Lévi-Strauss.⁴

En dénonçant une certaine « étroitesse » du structuralisme, c'est en fait le mouvement de doxa que Bourdieu incrimine, et non pas l'acuité d'un programme de recherche qui s'est illustré dans les travaux de Dumézil, Lévi-Strauss et Jakobson ; une doxa qui a contribué à une méconnaissance des véritables réflexions épistémologiques issue du *Cours de linguistique générale*, et plus précisément de la « grammaire comparée » de Saussure. Si la critique de Bourdieu à l'égard d'un structuralisme peu dynamique mérite un examen approfondi, nous nous limiterons ici à affirmer que malgré la similitude apparente dans les constructions théoriques proposées par Saussure⁵ et Bourdieu, ce dernier énonce sa théorie du champ selon une autre formalisation :

En termes analytiques, un champ peut être défini comme un réseau, ou une configuration de relations objectives entre des positions. Ces positions sont définies objectivement dans leur existence et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, agents ou institutions, par leur situation (*situs*) actuelle et potentielle dans la structure de la distribution des différentes espèces de pouvoir (ou de capital) dont la possession commande l'accès aux profits spécifiques qui sont en jeu dans le champ, et, du même coup, par leurs relations objectives aux autres positions (domination, subordination, homologie, etc.).⁶

En faisant intervenir un nombre de critères limités (capital économique (CE), capital culturel (CC), capital symbolique spécifique (CSs)) et leur valence faible (-) ou importante (+), ainsi que leur combinaison et leur observation quantifiée dans des données factuelles, Bourdieu est obligé de prendre en compte la démultiplication des effets de structure – et d'opter pour un emboîtement des niveaux – qui, *in fine*, sont censés couvrir la totalité des

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ Saussure fonde la science linguistique en définissant la langue comme un système de signes (l'élément de base étant le phonème) définissables par leurs relations (traits distinctifs) ; dans cette perspective, le phonème n'est jamais appréhendé sur le mode de la valeur pleine.

⁶ BOURDIEU et WACQUANT, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, op. cit., p. 73. La critique bourdieusienne et le réinvestissement des concepts bourdieusiens dans les études socio-littéraires n'ont peut-être pas suffisamment insisté sur l'antériorité de l'étude des « relations objectives » sur la désignation des « positions » occupées dans le champ, les premières définissant les secondes. Par ailleurs, par une opération de décalque entre les démarches théoriques saussuriennes et bourdieusiennes, on pourrait voir sous les termes bourdieusiens « relations » et « position », respectivement les termes saussuriens de « traits distinctifs » et de « phonème ».

différentes « relations objectives » établies entre des positions au sein d'un même champ observé. Mais, de la sorte, Bourdieu réintroduit du « référent » (la valeur « précise » d'un capital économique ou d'un capital culturel, dans la mesure où ce dernier serait exactement définissable), là où Saussure se limitait à constater une pure différence (« traits distinctifs » entre les phonèmes). Bourdieu croise toutefois la définition saussurienne de l'identité d'un élément – toujours établie sur le mode de rapports – lorsqu'il soutient qu'un objet ne s'explique pas complètement par ses seules propriétés intrinsèques et qu'il est forcément pris dans l'effet du champ qu'il traverse⁷ ; ou, pour le dire autrement, « parler de champ, c'est accorder la primauté [au] système de relations objectives sur les particules elles-mêmes »⁸. On sait qu'en rappelant que

le véritable objet d'une science sociale n'est pas l'individu, l'« auteur », même si on ne peut construire un champ qu'à partir des individus, puisque l'information nécessaire pour l'analyse statistique est généralement attachée à des individus ou des institutions singulières⁹,

Bourdieu allait s'attirer les véhémences des critiques littéraires qui contestèrent cette « mort de l'auteur ». À certains endroits, Bourdieu se montre cependant attentif au fonctionnement singulier de l'agent, mais, *au finale*, ses interprétations des faits tendent à occulter fortement cette dimension et à ne pas prendre en compte les contradictions qui émaillent le discours d'un même individu¹⁰. Ce sont des nécessités méthodologiques et scientifiques qui semblent retenir Bourdieu de descendre au niveau du sujet individuel :

Ce qui n'implique nullement que les individus soient de pures « illusions », qu'ils n'existent pas. Mais la science les construit comme des *agents*, et non comme des individus biologiques, des acteurs ou des sujets ; ces agents sont socialement constitués comme actifs et agissants dans le champ par le fait qu'ils possèdent les propriétés nécessaires pour y être efficaces, pour y produire des effets. Et c'est même à partir de la connaissance du champ dans lequel ils sont insérés que l'on peut le mieux saisir ce qui fait leur singularité, leur originalité, leur *point de vue* comme position (dans un champ) à partir de laquelle s'institue leur vision particulière du monde, et du champ lui-même...¹¹

À Wacquant l'interrogeant sur la différence entre un « champ » et un « appareil » au sens d'Althusser, ou un « système » comme le conçoit Luhmann, Bourdieu répond en

⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰ Par exemple, il n'a vu chez Ghelderode qu'un agent désireux de s'inscrire dans les stratégies de consécration que les auteurs belges francophones auraient déployées pour s'inscrire dans le champ littéraire français. Il n'est pas difficile de montrer l'insuffisance d'une telle interprétation pour la trajectoire d'un auteur comme Ghelderode (*cf.* nos précisions dans la Conclusion générale). Mais, on s'en doute, la prise en compte des contradictions repérables chez les auteurs aurait contraint Bourdieu à une complexification – peu scientifique – de son analyse du champ ; ce qui explique la prééminence accordée à la « position » dans le champ.

¹¹ BOURDIEU et WACQUANT, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, *op. cit.*, p. 83.

précisant l'écart essentiel entre ces notions. Tout d'abord, la notion d'« appareil » a des accents trop rigides et néglige la lutte (pour la domination) et la dialectique que Bourdieu postule dans sa théorie des champs. Seules les tentatives de mettre fin à l'histoire – dans les États dictatoriaux – correspondent au cas limite de l'appareil, un « état pathologique des champs »¹². Quant à la théorie des systèmes, elle ne livrerait que des « ressemblances superficielles avec la théorie des champs »¹³. Si le processus de différenciation et d'autonomisation joue un rôle central dans les deux théories, « la notion de champ exclut le fonctionnalisme et l'organicisme » – en d'autres mots, Bourdieu refuse, pour le champ, la « cohésion interne » et des « fonctions communes » –, et « un champ n'a pas de parties, de composantes. Chaque sous-champ a sa propre logique, ses règles et ses régularités spécifiques »¹⁴. Contre le risque de traiter sur le mode systémique les prises de position au sein d'un champ artistique ou littéraire, Bourdieu affirme que ces prises de position possibles forment un système de différences, de propriétés distinctives et antagonistes qui ne se développent pas selon leur propre mouvement interne (comme le principe d'autoréférentialité l'implique), mais au travers des conflits internes au champ de production. Le champ est le lieu de rapports de force – et pas seulement de sens – et de luttes visant à les transformer et, par conséquent, le lieu d'un changement permanent. Bourdieu met en garde contre l'apparente cohérence qui peut être observée dans un état donné du champ, contre son apparente orientation vers une fonction unique (par exemple, dans le cas des grandes écoles en France, la reproduction de la structure du champ du pouvoir), cette cohérence et cette orientation n'étant jamais que le produit du conflit et de la concurrence, et non d'une sorte d'autodéveloppement immanent de la structure¹⁵.

Comment interagissent la notion de « champ » et celle de « capital » ? Ce qui met le champ en action, ce sont les capitaux « en tant qu'arme et en tant qu'enjeu de lutte », des capitaux qui permettent à leurs détenteurs « d'exercer un pouvoir, une influence, donc, *d'exister* dans un champ déterminé, au lieu d'être une simple 'quantité négligeable' »¹⁶. En d'autres mots bourdieusiens, on peut aussi dire que la combinaison (« structure ») et la quantité (« volume ») des capitaux détenus déterminent une position particulière dans le champ, et par là même une « force relative dans le jeu » et des « stratégies au jeu ». Ce à quoi il faut encore ajouter « *l'évolution dans le temps* du volume et de la structure [du] capital,

¹² *Ibid.*, p. 79. Bourdieu ajoute que cette limite n'est « jamais réellement atteinte, même dans les régimes dits 'totalitaires' les plus répressifs ».

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 79-80.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

c'est-à-dire [la] trajectoire sociale et [les] dispositions (habitus) qui se sont constituées dans la relation prolongée avec une certaine structure objective de chances »¹⁷. Plus que les capitaux *en jeu* dans un champ, ce sont les *stratégies* qui animent le champ. Ces stratégies, sous-tendues et orientées par le champ, montrent que « les occupants de ces positions cherchent, individuellement ou collectivement, à sauvegarder ou à améliorer leur position et à imposer le principe de hiérarchisation le plus favorable à leurs propres produits. Autrement dit, les stratégies des agents dépendent de leur position dans le champ, c'est-à-dire dans la distribution du capital spécifique, et de la perception qu'ils ont du champ, c'est-à-dire de leur point de vue *sur* le champ en tant que vue prise à partir d'un point *dans* le champ »¹⁸.

À l'usage, il nous apparaît qu'une des ambiguïtés de la théorie bourdieusienne consiste à utiliser les critères de « faiblesse » et « importance » (désignés dans les schémas par les signes « - » et « + »), à la fois pour motiver le traçage d'une frontière entre deux champs et pour identifier les différentes positions au sein d'un même champ. Dans ces conditions, et si c'est la valeur quantitative qui doit avoir le dernier mot, à quel moment une position fait-elle encore partie d'un champ et à quel moment glisse-t-elle dans le champ voisin ? Conscient sans doute de cette difficulté, Bourdieu n'hésitait pas à remarquer qu'il existait une zone frontière entre les champs, entre les sous-champs. Pour exemplifier cette critique de la théorie bourdieusienne, renvoyons au schéma « Le champ de la production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social »¹⁹. Hormis la justification que Bourdieu a donnée au préalable de l'insertion du champ de la production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social²⁰, on remarque qu'il attribue au champ du pouvoir », selon l'un des deux pôles, un « capital économique » positif et un « capital culturel » négatif, ou l'inverse, et qu'au sein de cet ensemble il inclut l'ensemble du « champ de la production culturelle », dont le « sous-champ de la grande production » réussit à allier des capitaux culturels et économiques positifs.

Une autre difficulté résulte du silence de Bourdieu sur le théâtre d'amateurs. Si le sociologue a envisagé le phénomène théâtral dans sa « grande production » (tant le théâtre bourgeois – Comédie Française – que le théâtre populaire – de Boulevard –) comme dans sa

¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹ BOURDIEU (PIERRE), « Le champ de la production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social », *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, coll. « Points. Essai » (n° 370), p. 207. Cf. Annexe 1 Le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social, p. 352.

²⁰ Pour Bourdieu, l'analyse d'un champ commence par l'analyse de sa position par rapport au champ du pouvoir et révélerait invariablement que « le champ littéraire, par exemple, est inclus dans le champ du pouvoir, où il occupe une position dominée. (Ou, dans un langage beaucoup moins adéquat : les artistes et les écrivains, ou les intellectuels plus généralement, sont une 'fraction dominée de la classe dominante') », in BOURDIEU et WACQUANT, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, op. cit., p. 80.

« production restreinte » (les avant-gardes consacrées ou non : Théâtre-Libre, Théâtre d'Art, Théâtre de l'Œuvre, etc.)²¹, il n'a pas envisagé d'intégrer explicitement à son modèle d'analyse²² le rôle joué – dès la fin du XIX^e siècle en France comme en Belgique²³ – par le théâtre d'amateurs dans le champ de la production culturelle. Son schéma montre toutefois qu'en dehors de ce champ de la production culturelle, mais toujours inclus dans le champ du pouvoir, Bourdieu a réservé une place aux « producteurs culturels non professionnels ». Même sous cette « appellation », le théâtre d'amateurs n'a pas fait l'objet – de la part de Bourdieu ou d'autres critiques bourdieusiens – d'une prise en compte théorique. Est-ce à dire que les travaux de sociologie qui ont considéré le phénomène théâtral comme le champ d'une production culturelle forcément détentrice d'un capital économique et d'un capital culturel, ont écarté le théâtre d'amateurs par simple cohérence logique, en considérant celui-ci – mais sur la base de quelles observations ? – comme dépourvu de tout capital ? À moins que les critères de distinction utilisés par Bourdieu gagnent à être affinés – en vue d'une meilleure adéquation aux phénomènes observés –, sous peine de lire le schéma bourdieusien « Le champ de la production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social »²⁴ en considérant, d'une part, que le théâtre d'avant-garde entretient paradoxalement des rapports avec le champ économique²⁵ et, d'autre part, d'ignorer le théâtre d'amateurs. S'il fallait pointer une insuffisance, parmi d'autres, du schéma bourdieusien pour notre réflexion, nous épingleurions celle qui rend difficile l'interprétation de la revendication, par le théâtre d'amateurs en Belgique romane dès la fin du XIX^e siècle, d'une intervention morale et matérielle de l'État, essentiellement dans la pratique du « haut patronage » et des subsides. La complexité du terrain empêche donc d'utiliser tel quel le schéma bourdieusien, et encore plus d'apporter des réponses tranchées à des questions essentielles sur les rapports du théâtre d'amateurs avec le champ du pouvoir et les capitaux économiques, culturels et symboliques. Essayons donc de préciser notre cadre de compréhension en adaptant certains critères bourdieusiens.

²¹ Pour ces deux dénominations, cf. BOURDIEU (PIERRE), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, 1998, coll. « Points. Essais » (n° 370).

²² BOURDIEU (PIERRE), « Le champ de la production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social », *Le champ littéraire. Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 11.

²³ In MERVANT-ROUX (MARIE-MADELEINE), (dir), *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

²⁴ BOURDIEU, « Le champ de la production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social », *op. cit.*, p. 207.

²⁵ Si on lit attentivement ce schéma bourdieusien de l'organisation de l'espace social (national) englobant le champ du pouvoir, qui lui-même englobe le champ de la production culturelle, le système de sous-ensemble utilisé par Bourdieu contraint à penser que le sous-champ de la production restreinte (qu'il s'agisse de l'avant-garde bohème ou consacrée) est caractérisé par un capital économique faible alors que l'ensemble du champ de la production culturelle (« production restreinte » et « grande production ») qui l'englobe est paradoxalement caractérisé par un capital économique fort.

Si l'on extrapole à partir des critères²⁶ de Bourdieu et qu'on essaie de construire le champ de la « production culturelle non professionnelle », le théâtre d'amateurs peut sembler répondre *a priori* aux critères d'une « production restreinte » ayant un capital économique faible (CE⁻), un capital culturel élevé (CC⁺), et dont le CSs pose assurément question²⁷. Toutefois, l'analyse montre que ces critères ne suffisent pas à traiter adéquatement la complexité de certains phénomènes du théâtre d'amateurs en Belgique romane, notamment le fait que les théâtres d'amateurs wallon (U.N.F.D.L.W.) et « de langue française-neutre » (F.N.C.D.)²⁸ peuvent se vanter de posséder un répertoire de pièces autrement plus vaste, à la même époque, que le répertoire de pièces belges joué par le théâtre professionnel, leurs pièces étant en outre destinées dans la majorité des cas à être jouées et rarement à être publiées. À lire les chiffres du théâtre d'amateurs²⁹, et en les confrontant aux données qui nous sont parvenues pour le théâtre francophone professionnel, il apparaît aussi que le théâtre d'amateurs répond en effet aux critères d'une « grande production » par le nombre de représentations et la quantité de pièces jouées, alors que son « capital économique » demeure faible, et qu'on ne saisit rien de son « capital culturel » si on le pense, quantitativement, en termes de faiblesse ou d'importance.

Outre les difficultés déjà relevées, la critique historiographique et sociologique du théâtre en Belgique romane fournit peu d'éléments susceptibles de construire le schéma complet des différentes distributions des capitaux, et ce, quel que soit le type de théâtre envisagé. En Belgique romane, pour le théâtre professionnel et le théâtre d'amateurs, on ne compte que les travaux de R. Deldime³⁰ et deux publications de M. Jaumain³¹ qui traitent de

²⁶ Nous nous référons essentiellement à : la grande production (GP), la production restreinte (PR), le capital économique (CE), le capital culturel (CC), le capital symbolique spécifique (CSs).

²⁷ Mervant-Roux, qui s'est essentiellement interrogée sur le théâtre d'amateurs en France au XX^e siècle, souligne une confusion méthodologique, dans les études socio-fonctionnelles, entre le théâtre d'amateurs et des formes théâtrales non professionnelles (théâtre à l'école, théâtre thérapeutique, théâtre d'agitation), in MERVANT-ROUX, « Introduction », *op. cit.*, p. 7. Ce qui montrerait que le seul critère de « non professionnel » avancé par Bourdieu est insuffisant pour cerner la complexité du terrain. Par ailleurs, le « capital symbolique » demeure une notion difficile à cerner en termes bourdieusiens pour nos données factuelles, cette difficulté pourra être levée par une approche de la « fonction sociale du théâtre ».

²⁸ Nous n'avons mis au jour des inventaires de pièces de théâtre que pour ces deux institutions.

²⁹ Cf. *infra* les différentes statistiques que nous avons pu établir en matière d'auteurs, de Cercles affiliés, d'actes joués, de spectateurs...

³⁰ DELDIME et VERHELLEN (dir.), *Le théâtre amateur (Identification-Motivations-Difficultés). Enquête par questionnaire*, ; DELDIME (RENÉ), « Évolution socio-historique de la vie théâtrale en Belgique d'expression française », *Revue de l'Institut de Sociologie de l'ULB*, n^{os} 1-2, 1981 ; ID, « Le théâtre ouvrier en Belgique », *Revue de l'Institut de Sociologie de l'ULB*, n^o 4, 1981 ; ID (dir.), *Le théâtre belge de langue française. Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983 ; DELDIME (ROGER), (DIR.), *Le quatrième mur. Regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières, Éditions Promotion Théâtre-Lansman, 1990, coll. « Théâtre Événements » ; ID, *Manifeste pour une éducation au théâtre*, 2004

l'aspect économique (mais de façon chronologiquement limitée) et, en moindre mesure, de l'aspect symbolique (R. Deldime a étudié, sous forme d'enquêtes, la réception du théâtre après 1970) ; quant à la question « culturelle » à l'échelle d'un groupe, elle attendait encore d'être traitée (notamment pour l'établissement du répertoire).

Dans notre étude des trajectoires du théâtre d'amateurs wallon, des questions n'ont pas manqué de surgir : pour traiter les notions de « capital économique », de « capital symbolique » et de « capital culturel », de quelles enquêtes statistiques fallait-il donc disposer pour réussir à se prononcer sur la faiblesse ou l'importance quantitative de ces capitaux selon qu'on envisage tel ou tel agent, et pour ainsi tracer les limites du champ théâtral et les positions qui s'y manifestent ? Assurément, ce qui manque – et manquera peut-être toujours à une étude aussi ambitieuse – , c'est le terme de comparaison, l'aune selon laquelle le critique pourra déterminer la faiblesse ou l'importance des capitaux rassemblés sous une « position objective » particulière. Selon les différents champs théâtraux envisagés (celui des amateurs wallons, celui des amateurs français (neutres), celui des amateurs catholiques français et celui des amateurs socialistes), les nombreux documents retrouvés nous ont toutefois permis d'identifier pour les capitaux symbolique, culturel et économique des significations précises.

³¹ JAUMAIN (MICHEL), « Le théâtre dramatique francophone : cadre institutionnel et statut juridique depuis 1945 », *Courrier hebdomadaire du Crisp*, Bruxelles, Centre de Recherche et d'Information Socio-Politiques - CRISP, n^{os} 911-912, 1981 ; ID, « Le théâtre, l'État, l'argent », in *Revue nouvelle*, Publisher, n^o 2, février 1982.

2 Propositions conceptuelles

Si nous n'avons pas complètement abandonné l'emploi des termes « capital économique » (CE), « capital culturel » (CC) et « capital symbolique spécifique » (CSs), nous avons construit un cadre de réflexion qui a permis de dépasser les difficultés pointées *supra* et qui rend surtout mieux compte de la spécificité du domaine étudié. Nous avons ainsi distingué trois perspectives dans notre étude du champ théâtral wallon : l'« autonomisation », la « distinction », la « médiatisation ». De la sorte, nous avons évité la définition quantitative des critères bourdieusiens, même si, lorsque les sources le permirent, nous avons essayé de faire parler les statistiques.

Par « autonomisation », nous entendons la constitution progressive d'une position, pour l'agent socio-théâtral, au sein du vaste champ socio-littéraire. Si nous construisons notre modèle de compréhension de l'« autonomisation » en empruntant des termes bourdieusiens (« agent », « position ») qui ont le mérite d'épingler clairement une réalité, nous nous détachons pourtant du modèle d'analyse bourdieusien pour construire notre analyse du champ. En effet, en vue d'une analyse efficace des sources documentaires, nous nous sommes rendue compte, contre Bourdieu, et avec Dubois, de la nécessité de saisir le terme « autonomisation » – qui rappelle l'expression bien connue d'« autonomie » bourdieusienne – dans sa richesse dialectique. Si, avant nous, Dubois a mis en question le coup de force opéré par Bourdieu lorsqu'il affirme qu'un champ littéraire absolument « autonome » se constitue au sein du champ socioculturel français (par exemple, l'école parnassienne), et a suggéré de faire sortir cette notion de la clôture bourdieusienne, nous avons envisagé une série de paramètres qui permettent d'analyser les degrés d'autonomisation d'un agent : l'institutionnalisation (organisation, mesures légales adoptées...), l'obédience idéologique, la perception des aides des pouvoirs publics et certaines mesures symboliques prises. La seule énonciation de ces paramètres laisse déjà apparaître la problématisation que nous faisons subir au terme « autonomisation ». Nous sortons en effet de la dichotomie bourdieusienne autonomie/hétéronomie en affirmant qu'un agent se constitue délibérément une position *autonome* en se donnant ses propres lois qui contribuent à le différencier d'un autre agent du champ, mais que ces lois peuvent bien sûr être « hétéronomes » dans la mesure où elles tirent leur origine d'un autre champ. En l'occurrence, le champ théâtral (amateur) socialiste (F.N.C.D.S., 1906) se constitua une position singulière dans le champ socio-théâtral par l'affirmation même de son idéologie socialiste-révolutionnaire. En revanche, le champ théâtral wallon se comporta comme un satellite « orphelin » du Mouvement wallon : il n'en ignorait pas les revendications symboliques dans l'espace socio-politique belge, mais il

s'abstint toujours de s'en faire le chantre, préférant promouvoir, sur le plan culturel, et avec beaucoup de bémols, ce que ses frères de race tentaient au niveau politique. Quant aux aides de l'État (et donc un « capital économique », au sens bourdieusien), ce sont des mesures contribuant à asseoir la position d'un agent, sans que l'on puisse affirmer que cette relation aux pouvoirs publics relève d'une hétéronomie idéologique. C'est dans le chapitre consacré à l'autonomisation que la notion de « capital économique » sera le plus évoquée ; nous y avons, en effet, reconstitué un historique des subsides octroyés par l'État belge au théâtre professionnel et d'amateurs, un historique totalement inexistant à ce jour pour la période d'avant 1945 et partiellement inexistant pour la période d'après 1945¹³⁹.

En ce qui concerne la « distinction », le champ théâtral wallon s'est présenté comme un objet d'étude particulièrement intéressant pour comprendre comment le capital culturel de ce champ se définissait précisément dans les choix opérés en matière de langues, d'esthétique, de réflexions dramaturgiques, de genres, de thématiques.

Enfin, en ce qui concerne la « médiatisation », nous avons étudié les rapports que le champ théâtral wallon a entretenus avec les différentes instances de sélection, de reconnaissance, de consécration et de conservation.

¹³⁹ Rappelons que les sociétés dramatiques sont « non professionnelles » et ont le statut d'association de fait.

Chapitre II. Le « théâtre belge » : fausses évidences d'un objet d'étude complexe

Lorsqu'on entreprend l'étude du « théâtre belge » et qu'on est mis en présence de la diversité des sources documentaires conservées par l'Histoire, l'unité de surface affichée par l'expression « théâtre belge » a tôt fait de se fissurer et de céder la place à la complexité du « phénomène théâtral en Belgique romane ».

Des études récentes ont mis le doigt sur l'impensé et la valeur sémantique véhiculés à travers le vocable « belge » dans des travaux d'historiographie des lettres belges, au point d'en appeler à une prise en compte du polysystème littéraire belge, constitué de deux systèmes littéraires : le système littéraire francophone, le système littéraire flamand¹.

Quand elle prend pour objet le « théâtre *belge* », l'énonciation du discours critique révèle, parfois, un parti pris sémantique. À côté des essais de Suzanne Lilar², de Georges Sion³ et de Charles Bertin⁴, qui oblitèrent la détermination nationale et/ou ethnique du phénomène théâtral, existent des articles qui s'inscrivent dans un ouvrage plus vaste sur la littérature en Belgique, voire sur « la littérature belge d'expression française », et dont le titre n'affiche donc pas forcément les déterminations linguistiques⁵. Pour l'essai de Marc Quaghebeur⁶, consacré pour moitié au théâtre en Belgique et traitant en fait du théâtre belge

¹ Berg relève les titres d'essais de P. Aron (*Les écrivains belges et le socialisme*) et de M. Biron (*La modernité belge. Littérature et société*) qui entretiennent l'illusion de traiter du champ littéraire d'expression française et néerlandaise, voir BERG, « La fin du XIX^e siècle en France et en Belgique : prolégomènes à une approche systématique du champ littéraire », *op. cit.*, p. 474, note 23. Voir aussi MEYLAERTS (REINE), « Cent soixante ans sans la Flandre ou les trous de l'historiographie belge », ROLAND (HUBERT) et LOPE (HANS-JOACHIM), *Une Europe en miniature ? Textyles*, n° 24, 2004.

² LILAR, *Soixante ans de théâtre. Préface de Julien Gracq*, *op. cit.*

³ SION (GEORGES), *La Belgique ou le radar théâtral*. Le Théâtre dans le monde. Numéro spécial «Le Théâtre en Belgique», Bruxelles, Elsevier, 1960.

⁴ BERTIN (CHARLES), *Cinquante ans de théâtre en Belgique*. Un demi-siècle d'art en Belgique : Sabam 1922-1972, Gilly, Piérard, 1973. Remarquons que pour les trois auteurs/essayistes précités l'indétermination ethnique relevée dans le titre participe de l'objet hétérogène de leur étude : malgré le succès rencontré par ces trois dramaturges sur les scènes francophones belges et leur consécration par et dans les instances du système littéraire francophone (Académie, Comité national d'Art dramatique...), leurs historiographies théâtrales mentionnent les œuvres d'auteurs flamands d'expression française.

⁵ REMY (PAUL), « Théâtre », Hanse (Joseph) et Charlier (Gustave) (dir.), *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958 ; BERTRAND (JOSEPH), « Un théâtre en armure », Jans (A.) (dir.), *Lettres vivantes. Deux générations d'écrivains français en Belgique (1945-1975)*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1975 ; EMOND (PAUL), « Un siècle de théâtre », *Cheminements dans la littérature francophone de Belgique au XX^e siècle. Quaderni di Francofonia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, n° 4, 1987.

⁶ QUAGHEBEUR, *Lettres belges entre absence et magie*, *op. cit.*

francophone, l'hétérogénéité de l'objet étudié explique à nouveau l'indétermination ethnique : Maeterlinck, Verhaeren, Willems sont des auteurs flamands d'expression française.

Par ailleurs, dans les essais consacrés à l'étude du *théâtre belge* (et quand il n'y est pas précisé « d'expression française »), aucune explication par l'hétérogénéité ethno-linguistique de l'auteur ne peut justifier l'absence de prise en compte du théâtre dialectal de la Belgique romane. Il apparaît donc que la critique s'est abstenue d'intégrer un élément au polysystème de l'histoire littéraire, l'hétérogénéité de cet objet (« théâtre dialectal ») pouvant expliquer la position du discours historiographique ; l'étude socio-historique montrera, en effet, que les appellations « théâtre dialectal » ou « théâtre wallon » ne sont pas dépourvues d'ambiguïtés.

À la différence de « littérature belge », la valeur sémantique implicitement accordée à « théâtre » n'a jamais fait l'objet d'une étude critique. Or, l'examen du discours critique révèle là aussi l'occultation de certains éléments du champ théâtral au profit de la valorisation d'une seule et même composante : le théâtre légitime. Cette affirmation doit d'emblée être nuancée, non pas dans son énoncé (une partie du champ théâtral a été occultée : le théâtre d'amateurs), mais dans la réalité désignée sous l'appellation « théâtre légitime ». D'autres termes entrent en synonymie avec « légitime » et pourraient lui être préférés : « officiel », « régulier », « professionnel ». Quoi qu'il en soit du terme choisi, une analyse rigoureuse impose qu'on se pose les questions suivantes : « légitime » (ou « officiel » ou etc.) par opposition à quelle instance ? Dans quel discours ? Par rapport à quel autre discours ? Notre étude veillera à saisir la complexité des faits que l'expression « théâtre belge » tend à occulter, ne fût-ce que, linguistiquement, par la désarticulation lexicale du vocable « théâtre » en « phénomène théâtral » et du vocable « belge » en « Belgique romane ».

1 L'État-nation belge, le champ littéraire en Belgique romane et l'émergence d'une position wallonne

1.1 Cadre général

1.1.1 *L'État-Nation belge*

Avec Jean Stengers, nous distinguerons les notions d'État et de Nation. L'historien rappelle que le terme « nation » est loin de recevoir une acception unanimement partagée et que les études historiques laissent apparaître sept définitions différentes pour ce terme¹. Pour étudier l'histoire du sentiment national en Belgique, l'historien affirme que la cinquième définition – élaborée dans le sillage de la célèbre conférence de Renan à la Sorbonne en 1882 – s'est révélée être opératoire :

Le mot sert à désigner un groupe humain qui, même s'il est intrinsèquement divers, éprouve un sentiment de communauté, et tire de ce sentiment une volonté de vie commune un « vouloir-vivre collectif »².

Faut-il rappeler les conclusions nettes auxquelles l'historien est arrivé dans le premier tome de son essai ? D'une part, en mettant en évidence ceci :

L'absence de tout facteur d'une réelle importance, qui ait pu, dès la fin du moyen âge, préparer l'œuvre unificatrice des ducs de Bourgogne. Nous ne sommes pas parvenu à voir cette civilisation médiévale particulière aux Pays-Bas – Pays-Bas et non point seulement à la Flandre et au Brabant – qui, selon Pirenne, aurait servi de base au rassemblement territorial du XV^e siècle³,

J. Stengers affirme, contre Pirenne, que l'unité du gouvernement belge a précédé l'unité nationale, l'« État ayant toujours eu le dernier mot » « par-dessus les facteurs religieux, économiques, culturels »⁴). D'autre part, il conclut que l'État explique le sentiment national et que celui-ci même explique la Belgique :

Sans la force de l'idée de patrie, sans la force du sentiment national, il n'y aurait pas eu de Belgique en 1830. Rien n'est plus aisé à démontrer. La révolution qui éclate en 1830 vient après trente-cinq années pendant lesquelles [...] il n'y a plus eu de Belgique politique, pendant

¹ STENGERS (JEAN) et GUBIN (ELIANE), *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*. 1, Les racines de la Belgique jusqu'à la Révolution de 1830, Bruxelles, Racine, 2000, p. 8-14.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 231.

⁴ *Ibid.*, p. 232.

lesquelles les Belges n'ont possédé aucune institution, aucune magistrature propre qui ait pu leur rappeler leur qualité de nation. Et pourtant, la révolution éclate, et elle est nationale.⁵

Stengers fait remonter à 1918 les « premiers signes de désintégration de la Belgique et d'atteintes sérieuses au sentiment national » et, pour la période qui suit immédiatement la fin de la Seconde Guerre mondiale, met en évidence « six phénomènes d'évolution structurelle, entrecoupés de quelques réactions conjoncturelles »⁶. Le premier de ces phénomènes est l'établissement de la frontière linguistique en 1932 – précédée en 1929 du *Compromis des Belges* conclu entre Jules Destrée et Camille Huysmans – ; le deuxième a été l'élimination de ce qui subsistait d'une langue autre que celle de la région ; le troisième a consisté dans « le renforcement du sentiment national flamand qui, entre les deux guerres, prend en partie la physionomie d'un nationalisme anti-belge au cri de *Weg met België* ou *België kapot !* »⁷, le quatrième élément structurel apparaît dans le déséquilibre économique entre les deux parties du pays : alors que la Wallonie rencontre des difficultés économiques et souhaite un fédéralisme afin de gérer personnellement le développement de ses richesses, la Flandre connaît un important développement économique et revendique un fédéralisme culturel ; le cinquième élément est une conséquence des faits précédents : le sentiment national s'affaiblit, au nord « 'ons volk' est une expression et une réalité qui vont de soi ; au sud, elles n'ont pas de réel équivalent »⁸ ; enfin, le sixième élément relève d'un registre différent : « la décolonisation du Congo, phénomène irréversible correspondant à l'évolution du temps. [...] Cet abandon de la colonie a provoqué également la disparition d'une réalité et d'une symbolique nationales fortes (le Congo belge), à l'intérieur des frontières comme à l'extérieur »⁹.

1.1.2 Les langues en Belgique

En remplacement des structures de l'Ancien Régime, une organisation socio-politique fut développée pour tenter de concilier l'État (organisation politique), un territoire et une nation. Le sentiment national, l'identification populaire à l'État-Nation se soutiennent essentiellement de symboles nationaux tels que la langue ou la littérature nationale¹⁰.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁶ STENGERS (JEAN) et GUBIN (ÉLIANE), *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918. Tome 2. Le grand siècle de la nationalité belge de 1830 à 1918*, Bruxelles, Éditions Racine, 2002, p. 191.

⁷ *Ibid.*, p. 192. Stengers ajoute que les élections de 1939 envoyèrent à la Chambre 17 députés VNV (Vlaams Nationaal Verbond) tous plus ou moins hostiles à l'unité belge.

⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁹ *Ibid.*, p. 196.

¹⁰ MEYLAERTS, « Cent soixante ans sans la Flandre ou les trous de l'historiographie belge », *op. cit.*, p. 83, note 14.

Si les instances du pouvoir, des classes supérieures et de l'élite culturelle de la jeune nation œuvrent à l'imposition de la norme linguistique française, d'autres sphères dominées mettent en place leur propre système de valeurs et de codes et en feront leur cheval de bataille.

Dans la province de Liège, certains agents contribuent à enfreindre le discours linguistique et culturel dominant au profit de l'affirmation d'une sphère autonome identifiée dans « la Wallonie » et caractérisée par un code linguistique propre : le dialecte. Dès 1856, le champ culturel wallon se dote, à Liège, d'une académie de langue et de littérature wallonnes (la S.L.L.W.) qui fit couler moins d'encre que sa consœur française créée en 1920 – son institution ne fut jamais interprétée comme une menace pour le champ littéraire belge francophone, concentré géographiquement à Bruxelles. En des termes plus psychologisants que bourdieusiens, Willy Bal explique la constitution d'un champ culturel wallon : « le dualisme wallon-flamand au sein de l'État unitaire belge, le sentiment d'une identité et d'une originalité *romanes*, avivé chez les Liégeois par une nostalgie de la Principauté et étendu peu à peu au reste des provinces méridionales, ont fait naître l'idée et le mot de *Wallonie*, ce qui, dans les perspectives de l'époque, ne pouvait que renforcer l'attachement au dialecte »¹¹.

Des discours linguistiques tenus vers la moitié du XIX^e siècle dénotent clairement la prise de conscience parmi la population belge des divergences entre la construction théorique et constitutionnelle et la réalité complexe du terrain. Charles Werotte analyse cette position bancal selon des schémas de compréhension qui rappellent les réflexions philosophiques de Walter Benjamin sur l'origine :

Le **français** est pour nous une seconde langue maternelle. De tout temps, nous nous sommes servis de cet idiome, frère du nôtre, pour traiter les affaires, rédiger les lois, écrire les livres de science et de haute littérature ; c'est le **médium** précieux qui nous rattache à la vie générale du monde. Le wallon est notre bien propre, le témoin irrécusable et unique de nos **origines** (car sans lui comment pourrait-on prouver que nous ne sommes pas de race germanique ?), le moyen d'exprimer, dans toutes ses nuances, notre façon particulière de voir et de sentir¹².

Les propos de Ch. Werotte révèlent aussi un cliché qu'on ne s'attendrait pas à trouver à cette période (« prouver que nous ne sommes pas de race germanique »), mais que l'on peut interpréter par la prise en compte, plus large, des visées impérialistes, centralisatrices et universalisantes de la nation française, essentiellement par le biais de la langue française. C'est ce qui ressort des affirmations suivantes de Ch. Werotte :

¹¹ BAL (WILLY), « Pertinence de la littérature dialectale », Lejeune (Rita) et Stiennon (Jacques), *La Wallonie. Le pays et les hommes*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, t.III, 1979, p. 243.

¹² Cité in *Ibid.*, p. 243.

Le français pourra rendre excellemment des idées générales, des sentiments communs, soit à tous les hommes, soit plus spécialement à toute la **race** qui parle la langue d'oïl ; mais c'est seulement dans leur patois que les Wallons, les Picards, les Bourguignons pourront manifester cet intime sentiment national que je ne saurais mieux comparer qu'au bouquet propre à chaque espèce de vin. Il y a d'ailleurs un élément poétique tout spécial dans la résonance même des mots. Ces sons qui furent familiers à notre enfance, font vibrer certaines cordes dans notre cœur : demandez-le, si vous en doutez, à tout Wallon qui entendit un jour prononcer un mot de sa langue loin du sol natal.¹³

Dans l'ordre des représentations collectives, le français se voit ainsi doté du trait de l'universalité, alors que le wallon ne manifeste rien de moins que « cet intime sentiment national », où l'on décèle le glissement sémantique délibérément appliqué par ce locuteur et ses congénères au qualificatif « national », et, par conséquent, la mise en cause du mythe de la Belgique unitaire. On ne peut cependant parler d'un sentiment de « violence symbolique » dans la façon dont la question linguistique est vécue par les Wallons entre 1830 et 1890, leur première langue maternelle « nationale » n'étant pas frontalement menacée par la langue supra-nationale que constitue la langue française. Dans les années 1890, par contre, le sentiment wallon d'une injustice linguistique se fit jour, renforcé encore, au début du XX^e siècle, par l'instruction obligatoire en français.

Après 1918, la langue et la culture germanophones vinrent complexifier la configuration du champ culturel belge, mais c'est surtout l'instruction obligatoire qui entraîna de profondes modifications dans les rapports que les locuteurs wallons entretenaient avec leur langue maternelle.

L'usurpation sémantique officielle qui a caractérisé pendant un siècle la mise en équation des termes « belge » et « français » est anéantie par le vote des lois linguistiques au début des années 1930, qui font passer l'espace politique national de l'unilinguisme officiel français à la reconnaissance des monolinguisms territoriaux (flamand et français). La néerlandisation de l'université d'État de Gand fut votée le 5 avril 1930 et, en 1932, deux autres lois réglèrent l'emploi des langues dans l'administration et dans l'enseignement primaire et secondaire selon le principe de l'unilinguisme territorial : le néerlandais comme langue officielle au nord et le français au sud.

1.1.3 *Le champ littéraire en Belgique*

Si, dans le champ politico-linguistique, la nation belge ne trouve à se dire que partiellement¹⁴, dans le champ littéraire belge officiel, « l'armature institutionnelle ne parvient

¹³ Cité in *Ibid.*, p. 243-244.

¹⁴ À la différence de l'ethnie flamande, le champ ethnique wallon n'obtint à cette époque aucune reconnaissance.

à se consolider qu'en cessant de particulariser [...] les phénomènes littéraires belges »¹⁵. En 1920, on passe de « la littérature belge d'expression française à la littérature française de Belgique », avec une Académie royale de Langue et de Littérature françaises qui cherche « à intégrer l'ensemble des œuvres littéraires belges dans la littérature française »¹⁶. Sans y voir un « violent paradoxe », Biron affirme que le mouvement centrifuge n'a pu s'amorcer qu'à partir du moment où un pôle (l'A.R.L.L.F.) a été officiellement institué :

Plus encore, on soutiendra que le paradoxe d'une institution nationale niant la spécificité nationale de son objet est lié au paradoxe historique engendré par la Grande Guerre, tant il est vrai que celle-ci a renversé l'équilibre des forces européennes. [...] L'Académie Royale de littérature ne constitue donc nullement un contresens historique : elle symbolise une certaine Belgique « centralisée, unitaire, bourgeoise et francophone » que l'on célèbre d'autant plus en 1920 qu'elle amorce alors son déclin industriel et qu'elle devient de plus en plus dépendante économiquement et politiquement des puissances étrangères.¹⁷

Si notre objet d'étude diffère de celui de Biron, nos analyses du champ théâtral en Belgique romane montreront le degré d'autonomie de ce champ par rapport au champ politique, en même temps que les points de rencontre historiques (1892-1894, 1930) entre ces deux champs. Par ailleurs, du seul point de vue de la production théâtrale (son édition comme sa mise en scène), les documents mis au jour ont montré qu'une seule pièce en français en 1924 et deux pièces en français en 1925 bénéficièrent des « encouragements [du gouvernement] aux à l'art et à la littérature dramatiques », alors qu'en sont bénéficiaires une trentaine de pièces du champ théâtral flamand et du champ théâtral wallon¹⁸.

Entre 1920 et 1930, les agents du champ théâtral wallon vivent dans ce qu'Arille Carlier a appelé « l'oubli de la question wallonne », notamment sous l'effet du sentiment patriotique avivé après la Première Guerre. Cet état d'esprit de l'agent wallon explique que, jusque 1930, les prises de parole ne cessent de reposer sur un *a priori* et une hiérarchie linguistiques jamais remis en question : la langue officielle de l'État belge unitaire est et demeure le français. Dès lors, toute protestation néerlandophone est interprétée comme une incongruité par rapport aux dispositions linguistiques officielles, mais paradoxalement aussi comme un levier pour accéder, côté wallon, à des revendications culturelles et financières, d'autant plus que les revendications néerlandophones ne restent pas lettre morte. Jamais, dans l'esprit des agents du champ théâtral wallon, le flamand n'est perçu comme un idiome méritant d'être considéré avec les mêmes égards que le français.

¹⁵ BIRON, *La modernité belge : littérature et société*, op. cit., p. 183.

¹⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷ *Ibid.*, p. 185.

¹⁸ Cf. Annexe 17 et Annexe 18.

1.2 L'identité wallonne

1.2.1 *Les langues wallonnes : défense socio-institutionnelle et illustration littéraire d'une identité linguistique*

1.2.1.1 Défense socio-institutionnelle

Les témoignages, réflexions et revendications ayant trait à la question de l'usage des dialectes¹⁹ en Belgique romane furent toujours d'actualité, mais selon des variations d'importance selon les conjonctures politiques, sociales et économiques qui ont caractérisé l'histoire belge des XIX^e et XX^e siècles. Récemment (1998), dans la foulée d'un décret sur les « langues régionales endogènes » en Communauté française de Belgique, W. Bal affirmait que le problème de l'emploi des dialectes est « plus que jamais d'actualité, à cause du renouveau du mouvement en faveur des langues régionales et de l'expansion littéraire de celles-ci »²⁰.

Quelle évolution sociale le wallon connut-il entre le XVII^e et le XX^e siècle ? Francard affirme que « les témoignages ne manquent pas pour établir que le français concurrençait le wallon dans des situations de communication formelle dès le XVII^e siècle », alors qu'en milieu rural « on peut estimer que les continuateurs endogènes du latin vulgaire régneront sans partage jusqu'à la fin du XIX^e siècle »²¹. Ensuite, au XX^e siècle, deux évolutions concomitantes contribuèrent à la régression des dialectes wallons : « l'expansion du français dans l'ensemble de la Wallonie et la progressive éradication des parlers régionaux sur le même territoire »²², ces évolutions menant au « processus fulgurant » de disparition des unilingues wallonophones au profit d'une majorité d'unilingues francophones. Francard précise toutefois qu'entre ces deux étapes, il y eut une situation de bilinguisme qui évolua

¹⁹ Jean-Marie Pierret clarifie les distinctions sémantiques entre « langue », « dialecte », « patois » et « parler romans ». Contre la valeur péjorative et le classement hiérarchique que les termes « dialecte » et « patois » reçoivent dans le *Petit Robert* et le Littré (1864), Pierret précise que ces deux termes « ne désignent pas des langages de rang inférieur. D'ailleurs, il n'existe pas de critères vraiment scientifiques pour distinguer une langue d'un dialecte ou d'un patois » ; le linguiste ajoute encore que « le terme 'parler' est exempt de toute considération prétendant établir une hiérarchie entre les différents langages », in PIERRET (JEAN-MARIE), « Comment dire : les *dialectes* ou les *parlers* romans de la province ? », *Singuliers*, Bastogne, M. Francard, n° 1, 1993, p. 16 et p. 18.

²⁰ BAL (WILLY), « Pourquoi j'écris en wallon », *La Revue générale*, n° 5, 1998, p. 13. Avec Jean-Marie Pierret, on précisera qu'en Communauté française de Belgique un décret du 14 décembre 1990 affirme que « les langues régionales endogènes font partie du patrimoine de la Communauté », et on remarquera aussi la difficulté rencontrée par le législateur soucieux de faire une distinction entre les dialectes romans et germaniques de la Communauté française et les « langages introduits récemment par les nombreux immigrés de notre Communauté », in PIERRET, « Comment dire : les *dialectes* ou les *parlers* romans de la province ? », *op. cit.*, p. 14 et p. 18.

²¹ BLAMPAIN (DANIEL) et AL., *Le français en Belgique. Une langue, une communauté*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997, Chapitre 12. Le français en Wallonie, p. 230-231.

²² *Ibid.*, p. 229 et p. 231.

vers une situation de *diglossie* franco-wallonne (« c'est-à-dire une coexistence de deux langues entre lesquelles s'établit clairement une hiérarchie fonctionnelle »), avec une langue (le français) utilisée dans les communications officielles et formelles – et bénéficiant de l'« aura de l'écriture »²³ –, et une deuxième langue (le(s) wallon(s)) véhiculée par la tradition orale dans des cercles restreints (famille, groupe de pairs)²⁴.

Si nous admettons avec Pierret que « l'étude comparée des systèmes linguistiques révèle, en général, une merveilleuse adaptation aux besoins de communication de la communauté qui les emploie »²⁵, il s'avère toutefois que cette « merveilleuse adaptation » a dû compter, en Belgique romane, avec la réalité d'un tissu sociolinguistique « construit » par les décisions politiques ainsi que par des facteurs de changements sociaux, que Pierret n'ignore pourtant pas, et livre en ces termes :

Les causes de la disparition des patois ont été maintes fois mises en évidence : l'instruction obligatoire, la modification profonde du mode de vie, la mobilité des populations, le développement du rôle joué par les médias, etc.²⁶

Peut-on préciser et chiffrer cette désaffection à l'égard des dialectes wallons ? Des statistiques établies en 1920 par J.-M. Remouchamps²⁷, et rappelées par Pierret, montrent qu'en 1920 il y avait mille quatre cent nonante communes romanes en Belgique – certaines étant rattachées à des provinces flamandes –, que mille quatre cent quarante-quatre communes furent consultées et que « près de neuf cents avaient répondu à l'enquête ». Si les résultats montrent que « 91 % des usagers se servaient de préférence du wallon dans leurs rapports

²³ Il conviendrait de nuancer ce propos, car entre le XIX^e siècle et le XX^e siècle, la littérature wallonne passa d'un statut de littérature orale à un statut de littérature écrite, ce qui, en ce début de XXI^e siècle, pourrait bien assurer sa seule survie.

²⁴ BLAMPAIN et AL., *Le français en Belgique. Une langue, une communauté*, op. cit., p. 231.

²⁵ PIERRET, « Comment dire : les *dialectes* ou les *parlers* romans de la province ? », op. cit., p. 17.

²⁶ PIERRET (JEAN-MARIE), « Les dialectes de la Wallonie », *La Revue générale*, n° 5, 1998, p. 33. Francard précise que la consigne de parler français à l'école gagna, dans l'entre-deux-guerres, le territoire du cercle familial, et fut particulièrement mise en œuvre par les mères désireuses de « ne pas compromettre les chances de réussite scolaire des enfants », et il accuse l'institution scolaire de ne pas avoir su combler la « béance ouverte par l'éradication des parlers régionaux en Wallonie », ni d'avoir pris en charge les « multiples fonctions, autrefois assumées par ces parlers », au point que des formes d'« insécurité linguistique » et de silence « pour celui qui a 'perdu sa langue' » ont vu le jour, in BLAMPAIN et AL., *Le français en Belgique. Une langue, une communauté*, op. cit., Chapitre 12. Le français en Wallonie, p. 232 et p. 236.

²⁷ Pierret précise que cette enquête réalisée auprès des administrations communales fut « faite en 1920 par J.-M. Remouchamps à la demande de l'Assemblée wallonne ; voir *La Défense wallonne*, 2^e année, n°11, 2 juin 1921, pp. 179-182 et J. Haust, *Dictionnaire liégeois*, p. xvii », in PIERRET, « Les dialectes de la Wallonie », op. cit., p. 35. En 1936, au Congrès de Malines, Piron mentionne cette enquête et affirme que sur cent communes de Wallonie, une moyenne de septante-trois communes présente un taux de 90% de la population se servant principalement du wallon, in PIRON (MAURICE), *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*. Rapport présenté au Congrès Catholique de Malines (septembre 1936), Liège, Éditions de la Terre Wallonne, 1937, p. 5-6, note 4.

avec l'administration communale»²⁸, il convient de remarquer certaines différences régionales :

Les différences régionales étaient peu significatives : elles allaient de 96 % des usagers se servant le plus souvent du wallon à la maison communale dans la province de Liège à 85 % dans le Hainaut. Le wallon était la seule langue de délibération du conseil communal dans 23 % des cas ; dans 33 % des communes, on se servait à la fois du français et du wallon, et dans 43 %, uniquement du français. Les différences régionales sont intéressantes à citer : le français était la seule langue de délibération pour 26 % des conseils communaux de la province de Liège ; les autres données étaient, en ordre croissant : 31 % dans l'arrondissement de Nivelles, 40 % dans la province de Namur, 55 % dans la province de Luxembourg et près de 60 % dans le Hainaut.²⁹

La défense socio-institutionnelle du wallon connut différentes approches et remédiations au cours des Congrès de l'U.N.F.D.L.W entre 1930 et 1960, en réaction au déni d'existence pratiqué à l'égard des langues wallonnes : certains politiciens occultèrent ce problème, une certaine presse entretint le silence radio à son égard, des responsables culturels l'ignorèrent, des personnalités du champ littéraire institué n'en eurent cure. Quelles furent les réactions significatives des wallons qui prirent la parole dans les Congrès de l'U.N.F.D.L.W. qui se déroulèrent de 1919 à 1939 ? Elles furent multiples, et parfois contradictoires : la revendication d'une reconnaissance linguistique semblable à celle obtenue par les flamands (1932, 1935), tout en cautionnant le principe d'une Belgique originellement unilingue française ; l'argumentation d'une antériorité historique du wallon classique sur la langue française classique en Belgique, contre la prééminence des crédits accordés aux lettres et aux sociétés françaises ; la volonté de veiller à la « bonne écriture patoise » des jeunes auteurs (1935).

Les propos de certains montrent qu'ils ne remirent jamais en question le rôle symbolique que la Constitution de 1830 – et les différents gouvernements qui suivirent – a accordé à la langue française, au détriment de la langue néerlandaise. Au point que, lorsque le mouvement flamand commence à obtenir quelques satisfactions à travers les lois linguistiques du début des années 1930, les représentants, refusant de se livrer à un discernement clair sur cette question, entreprennent de donner la réplique et d'exiger les mêmes reconnaissances pour les dialectes wallons. Cette attitude semble avoir été encouragée par des agents satellites des Fédérations dramatiques wallonnes, qui surent toutefois peser sur l'idéologie de l'U.N.F.D.L.W. C'est le cas du père Omer Englebert (1893-1991) qui, dans ses articles

²⁸ PIERRET, « Les dialectes de la Wallonie », *op. cit.*, p. 33.

²⁹ *Ibid.*, p. 33.

publiés dans les revues wallonnes, développa « sa vision unilingue d'une Belgique attentive à reconnaître les spécificités de la Wallonie, vision qu'il partage avec le cardinal [Mercier] »³⁰.

D'autres porte-parole du théâtre dialectal, comme R. Reding, se voient contraints de rappeler la spécificité évidente de la littérature wallonne, et ce afin d'obtenir des subventions adéquates et « nominatives », et non plus des subventions qui furent longtemps déduites des subventions octroyées aux « Sociétés françaises » ou aux « Lettres françaises ». Ainsi, contre l'attitude d'un ministère de l'Instruction publique – à l'instar du ministère des Sciences et des Arts avant 1933 – qui préfère ignorer que ces sociétés wallonnes ne partagent pas le répertoire ni les auteurs des sociétés françaises, R. Reding affirme : « c'est une erreur de croire que les sociétés wallonnes ont comme langue classique le français »³¹. Cependant une évolution des mentalités et la prise en compte de l'idiome wallon s'observent dans l'opinion publique, et même sous la plume de certains journalistes. Pour preuve, cet extrait d'article de la *Libre Belgique* du 23 janvier 1938 intitulé « Patois wallons et langue classique wallonne » :

La langue wallonne a son idiome classique, comme son patois. Le wallon classique c'est le langage wallon du théâtre, des poésies, des cours des académies, des écoles ou des cours de wallon qui se donnent dans différentes villes. Le wallon classique, c'est le wallon roman dont l'origine remonte à l'occupation des Latins dans les Gaules.³²

R. Reding souscrit à l'affirmation selon laquelle « la langue wallonne est donc classique supérieurement », car elle plonge ses racines dans le grec et le latin, tandis que le patois wallon tirerait son origine du « latin populaire des soldats romains », et il conclut avec le journaliste à l'antériorité du wallon – de plusieurs siècles – sur le français qui, en tant que langue classique de l'Île de France d'abord, fut formé dans « les créations hybrides académiques à l'époque de Louis XIV, tel le château de Rambouillet »³³. Appliquées à la situation linguistique belge, ces évidences historico-linguistiques devraient donc porter un coup à l'ostracisme en vigueur, et forcer tout observateur impartial à admettre que :

Pas plus que l'anglais ou l'allemand, le français n'est la langue classique d'aucune des deux races belges, mais elle s'est généralisée à cause de sa prédominance au point de devenir la langue véhiculaire des études modernes et supérieures dans tout le pays ; et pour y préparer les

³⁰ VANDERPELEN (CÉCILE), *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu. La littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, CEGES-Éditions Complexe, 2004, coll. « Histoires contemporaines », p. 73.

³¹ REDING (RENÉ), « De la nécessité, pour les Pouvoirs publics, d'aider et d'encourager par voie de subsides les sociétés littéraires et dramatiques wallonnes », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^e ANNIVERSAIRE 1894-1939), *Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XXI^e Congrès. Organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1939, p. 160.

³² Cité par R. Reding in *Ibid.*, p. 160.

³³ *Ibid.*, p. 160.

jeunes générations, le français, principalement dans les provinces du Sud, devint la langue des classes primaires. Mais le peuple conserve toujours le dialecte maternel de sa race et le Wallon tient toujours à honneur sa langue romane dont la tournure si expressive se conformait mieux à son caractère, et dans les milieux littéraires on reste attaché à la pratique de la langue classique : le wallon littéraire.³⁴

Les Wallons n'ignorent pourtant pas que leurs langues, comme tout idiome, sont soumises aux vicissitudes des évolutions socio-historiques – que celles-ci soient sciemment orchestrées ou le résultat d'un processus naturel – et qu'il convient de remédier, de l'intérieur, aux lacunes orthographiques, lexicales et grammaticales qui se font jour dans les œuvres en wallon.

En 1939, certains iront jusqu'à tenir – injustement – le bilinguisme pour responsable du déclin du théâtre wallon. Le bilan que certains responsables du théâtre wallon dressent à la veille de la mobilisation générale est en effet peu enthousiaste, et ne reprend somme toute que des truismes déjà anciens : « le théâtre wallon se meurt ; le théâtre wallon est à bout de forces ; le théâtre wallon court à sa perte »³⁵. Pour J. Schetter, de telles opinions pessimistes sont fondées et trouvent leur explication dans des facteurs internes et externes au théâtre dialectal :

Le théâtre wallon a été meurtri par les faiseurs de bilinguisme. Ensuite la production de ces cinq dernières années a achevé de pomper les quelques gouttes de sang pur dont le corps dialectal était encore pourvu.³⁶

Au-delà d'une situation politique et linguistique propre à la Belgique, il semble que la défense du wallon s'explique aussi au XX^e siècle, par une réaction à l'évolution générale de la vie en société (standardisation, les médias...) et au fossé qui s'est créé – et pas seulement en Belgique – entre la gestion étatique et uniformisante (voire parfois idéologiquement et culturellement orientée) d'une nation et les communautés culturelles soucieuses de préserver leurs traits identitaires. Face au risque d'être engloutis dans des discours socio-politiques qui niaient leur identité, certains wallons n'hésitèrent pas à soutenir le régionalisme wallon, comme l'analyse W. Bal :

³⁴ *Ibid.*, p. 160 ; R. Reding citant WILMOTTE, « Patois wallons et langue classique wallonne », *Libre Belgique*, 23 janvier 1938.

³⁵ SCHETTER (JOSEPH), « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^e ANNIVERSAIRE 1894-1939), *Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XX^e Congrès. Organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1939, p. 115.

³⁶ GRAFÉ (JEAN), « Comment encourager les arts et les artistes wallons ? », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^e ANNIVERSAIRE 1894-1939), *Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XX^e Congrès. Organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1939, p. 115-116.

En face d'une société où les pouvoirs, se concentrant de plus en plus, s'éloignent de la base, le régionalisme s'identifie avec une revendication d'autogestion de communautés constituées à une échelle telle que l'homme ne se sente plus un étranger. En face d'une vie de plus en plus anonyme, uniforme, soumise à la standardisation technologique, le régionalisme apparaît comme un retour aux sources, aux choses simples et vraies, un enracinement, la redécouverte d'un milieu naturel et culturel nécessaire à la santé physique et psychique, avec son originalité, ses valeurs spécifiques à sauvegarder, si bien que s'imbriquent les revendications régionaliste et écologique. Redevenu lui-même et libéré des sujétions d'une vie vouée à la production et à la consommation, l'homme retrouvera le sens de la fête, qui, mariant l'individu à la communauté, réintroduisant le ludique dans le quotidien, doit non pas faire oublier les duretés de la veille mais préparer aux luttes du lendemain.³⁷

1.2.1.2 Illustration littéraire

J'avais quinze ans ou un peu plus. Je me sentis un jour naître d'un même mouvement, balbutiant certes, à la poésie et à mon wallon. Un miracle : sensibilité et langage s'emboîtaient, se jumelaient en parfaite connivence, en connivence unique. Une *co-naissance*, pour emprunter ce mot à Claudel.

Cette langue, ses sonorités, ses mots, ses tournures, ses images, je les portais en moi depuis toujours, mais en latence, inconsciemment. C'était comme une *terra incognita* intérieure que je découvrais soudain.³⁸

Nombreux sont les auteurs wallons qui, comme Bal, prêtent à leur langue maternelle wallonne la vertu de traduire à la perfection leur sensibilité, leur vision du monde, leurs interrogations sur l'existence, alors qu'ils ne voient dans la langue française qu'une « fonction référentielle » de la communication courante – sans doute par opposition à la « fonction poétique » de Jakobson. Nombreux sont les auteurs qui trouvent dans les dialectes wallons une force poétique et expressive que la langue française ne leur découvre pas, mais n'est-ce pas là une expérience que d'autres écrivains étrangers en pareille situation de domination linguistique firent avec leur langue maternelle, alors que d'autres auteurs firent l'expérience du choix impérieux d'une langue étrangère ? De ces deux attitudes dont la littérature fournit moult exemples, c'est la première qu'adoptèrent les écrivains wallons de la première moitié du XX^e siècle adoptèrent généralement la première attitude, dans une saisie quasi-essentialiste de leur idiome maternel, peut-être en réaction contre une langue française qui ne cessait pas de leur apparaître comme une langue seconde, comme se substituant progressivement à leur langue maternelle, mais aussi comme imposée de l'extérieur. Les expressions qui reviennent très souvent dans leurs propos pour décrire leur dialecte : « expressivité naturelle », « patois savoureux et pittoresque »³⁹, « langue vivante », « mots venus du fond des âges », « langue de

³⁷ BAL, « Pertinence de la littérature dialectale », *op. cit.*, p. 247

³⁸ BAL, « Pourquoi j'écris en wallon », *op. cit.*, p. 12.

³⁹ Bal ne cache pas l'absence d'une véritable analyse de ces poncifs si souvent énoncés sur la langue wallonne, allant jusqu'à dénoncer un certain travers de nombreux auteurs wallons : « La qualité qu'on lui [la langue wallonne] attribue le plus couramment, sans d'ailleurs pouvoir l'analyser, c'est une saveur plaisante. Nul doute que, tout au long de l'histoire de nos lettres, beaucoup n'aient été sensibles avant tout, voire exclusivement, à cette saveur, ne l'aient cultivée de façon plus ou moins consciente », in Bal, « Pertinence de la littérature dialectale », *op. cit.*, p. 243.

‘nature’ et non une langue préalablement élaborée en langue littéraire », « connexion de naissance entre la poésie et le parler de l’enfance »... Ces vocables et expressions trahissent une croyance dans la transparence de la langue, dans la parfaite adéquation des mots aux choses, dans la faculté de cette langue à livrer – sans trahir – la complexité de la vie. Dans ce cadre représentatif et interprétatif que les auteurs se donnent de leur dialecte, il n’est donc pas rare que le dialecte soit présenté comme la langue-clé des songes intimes et le français comme une langue arbitraire, conventionnelle, et donc éminemment sociale. W. Bal précise la différence du rapport entretenu par le poète avec le wallon et le français en ces termes :

le poète peut aussi avoir le sentiment que ce langage [le dialecte] est vraiment sa propriété, lui appartient en vertu d’une prise de possession immémoriale, alors que les richesses de la langue commune ne sont chez lui qu’en dépôt⁴⁰,

et se prononce sur l’expressivité respective de ces deux langues en affirmant que le dialecte a la faculté d’exprimer et de faire sentir les mouvements d’âmes du « Je », alors que dans la communication courante [en français] « la fonction référentielle, attachée à l’Autre, domine »⁴¹.

Lorsque Adolphe Adolphy (1872-) répondit, en 1932, à une enquête sur le théâtre patoisant, il ne pensait pas différemment de W. Bal. Il encourageait, en effet, les nouveaux auteurs wallons à garder au « vieux patois bien aimé son ancienne pureté, son incomparable couleur » :

Ne vous abandonnez pas à la faiblesse d’écrire, à la plume courante, le wallon actuel, hélas bien altéré, farci de locutions françaises wallonnisées : mais efforcez-vous de retrouver la langue chaude, vivante, originale et pittoresque que parlaient vos pères.⁴²

Confiants dans l’adéquation des mots wallons aux choses de la vie wallonne, en même temps que dans la fonction poétique de leur dialecte, les auteurs wallons déclinent leur propos sur la langue selon deux perspectives. D’une part, sur le versant intime, ils mettent en équation le wallon, l’enfance et la vie, d’autre part, sur le versant social, il leur arrive aussi de souligner la valeur idéologique d’une littérature *en* wallon. Ainsi, dans le premier cas, Bal n’hésite pas à apporter sa contribution à l’idéologie de l’« âme wallonne » : « La magie initiale a été ainsi donnée une fois pour toutes, scellée à tout jamais dans un bloc de vie à double face : côté de l’âme et côté de la parole, synthèse de deux réalités consubstantielles »⁴³.

⁴⁰ BAL, « Pourquoi j’écris en wallon », *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 15.

⁴² LEJEUNE (A.), *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, Verviers, Imprimerie S. A^{me} G. Nautet-Hans, 1932, [Interview d’Adolphe Adolphy], p. 35.

⁴³ BAL, « Pourquoi j’écris en wallon », *op. cit.*, p. 16.

Plus concrètement, il décrit l'alchimie qui s'opère au plus profond de lui en ces termes : « le potentiel des impressions d'enfance va s'accroître démesurément : les prestiges de la mémoire vont se joindre – indissolublement aussi – à ceux de la découverte, les rehausser. C'est alors que naît l'obsession de ces mots, ces mots que l'on a toujours portés en soi ou que l'on retrouve l'un après l'autre dans une quête impatiente et exultante, comme autant de cailloux blancs qui marquent le chemin du Retour »⁴⁴. Mais, pour le poète qui n'ignore pas sa mission sociale, recourir au wallon peut aussi signifier recourir à une langue non encore contaminée par une série de manipulations sociales, et lui assurer le franchissement du « mur du silence » et la pérennité :

Que ce langage n'ait été que peu ou pas encore employé en littérature, n'y a-t-il pas de quoi exalter le poète : cueillir des mots qui soient encore des « objets de nature », animés du dynamisme intact du geste vocal, des mots jeunes, frais, « naïfs » au sens premier du mot, sans la moindre trace d'usure ? Que par l'acte du poète s'inscrivent une fois au moins dans la lumière ces mots venus du fond des âges, de relai en relai (*sic*), transmis de bouche à bouche, dans ce long cheminement obscur de la lignée ! Que ces mots, assemblés en chant et peut-être ainsi dotés d'une certaine durée, franchissent enfin le mur du silence » que Péguy voit s'élever dans le passé du peuple...⁴⁵

Pourtant, chez Bal, le discours en faveur de la langue wallonne prend parfois des accents plus sombres :

Réinventer la langue, comme le veut le Vénitien Alfio Centin⁴⁶. Donner un rehaut d'âme à cette langue humiliée, méprisée, en certains temps et lieux interdite de parole, assembler en chant et ainsi doter de vertus particulières et de durée, les mots de nos vieux pères pour leur donner de franchir enfin le « mur du silence », tel est le noyau de la poésie en wallon.⁴⁷

Attribuant des propriétés naturelles à la langue wallonne, Bal souligne combien une littérature et un art en wallon « ne se détachent pas de la vie »⁴⁸, combien « les productions de [cet] art restent, elles aussi, des 'objets de nature' »⁴⁹. La « consubstantialité » innée entre l'âme wallonne et la langue wallonne est toutefois mise en question par des questionnements du poète dont la pratique littéraire a révélé un rapport paradoxal entre la poésie wallonne et sa langue et un conflit entre le singulier et l'universel. Dans le premier cas, Bal se demande comment peuvent donc se concilier la poésie, « cette chose fluente », ce « fluide mystérieux »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶ CENTIN (ALFIO), « Écrire dans une langue régionale », *micRomania*, n° 4, 1997.

⁴⁷ BAL, « Pourquoi j'écris en wallon », *op. cit.*, p. 17.

⁴⁸ Dans certaines affirmations de Bal, on peut décrypter une allusion à la perception que les écrivains wallons ont du français : « La [condition la] plus essentielle est que cette langue [wallonne] soit mêlée, d'une façon ou d'une autre, à la vie. Une langue n'est vivante que si elle est « sentie » et elle n'est sentie qu'à la condition d'être 'vécue', in *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

et le dialecte, cette « matière plus accessible certes, aux contours plus nets, qui donne prise à l'analyse, un système sémiologique dont le matériel peut être décrit avec exactitude, expliqué historiquement et comparativement, mais dont l'étude est beaucoup moins rassurante lorsqu'on essaie d'ajuster les faits d'expression aux faits psychiques, particulièrement aux impressions esthétiques »⁵⁰. Dans le second cas, il se demande, en citant A. Maquet, si ce n'est pas

s'engager dans une impasse que choisir un parler local et quotidien, pour exprimer ce qu'il y a de plus fondamental, donc de plus intemporel et universel, dans l'homme ? Et l'unicité du registre du dialecte, la rigidité des normes de l'usage oral d'une petite communauté fermée sont-elles compatibles avec la liberté nécessaire à un style personnel ? « Inconciliables en apparence, toutes ces nécessités concurrentes de l'inspiration et de l'outil vernaculaire trouvent pourtant chez le créateur doué et clairvoyant un point de rencontre où elles se fécondent mutuellement pour s'épanouir dans des réalisations d'autant plus saisissantes que leur naissance à la beauté a été plus contrariée. Il y a donc un dépassement possible des limites du parler local par la vertu de l'art, fruit des dispositions que la culture aiguise le plus chez l'individu, comme il y a aussi en dialecte un avènement possible du style, grâce à cette manœuvre délicate de langage – conformisme et innovation⁵¹ – où les habitudes idiomatiques du groupe ne sont si bien assumées que pour favoriser, comme en une essence propice, l'infiltration de la sève personnelle. » (Albert Maquet)⁵².

Outre ces appréciations poétiques sur les dialectes, les motivations profondes du choix d'écrire en dialecte correspondirent, parfois, à un impératif idéologique. Ainsi, d'aucuns virent dans l'adoption du dialecte une sorte de solidarité avec le « peuple patoisant des chantiers, des usines et des champs », ou encore une forme de « prise de conscience d'une collectivité, à l'originalité irréductible, née de la conjonction de facteurs naturels et de facteurs historiques », et exprimèrent leur « conception non seulement de la poésie mais aussi de l'homme et du monde, une recherche de l'essentiel, une exigence de vérité intérieure et de fidélité, un besoin de sympathie »⁵³.

Mais les représentations linguistiques livrées *supra* sont le propre des écrivains nés avant la Seconde Guerre mondiale et pour qui le parler régional est la première langue native et dont les œuvres littéraires rencontrent immédiatement un public avec lequel ils sont en lien étroit, que ce public se limite au cercle d'« initiés patoisants » ou à l'assemblée plus large des sociétés dramatiques d'amateurs – des écrivains, donc, dont l'enfance a été immergée dans le peuple et au village⁵⁴. Dès cette époque, toutefois, les auteurs wallons avaient conscience que le statut symbolique et valorisant qu'ils accordaient au dialecte rivalisait avec « les condamnations du dialecte sans procès » et « les éloges simplistes, passe-partout du patois

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ Nous pourrions aussi dire, et pas seulement pour la littérature wallonne, « réfraction et transformation ».

⁵² BAL, « Pertinence de la littérature dialectale », *op. cit.*, p. 247.

⁵³ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁴ BAL, « Pourquoi j'écris en wallon », *op. cit.*, p. 15.

‘savoureux’ et ‘pittoresque’⁵⁵ ; ils se doutaient sans doute moins que les discours qu’ils tenaient relevaient surtout du jugement de valeur et appelaient facilement la critique, et qu’ultérieurement des analyses linguistiques poussées auraient montré la richesse du fonctionnement du patois⁵⁶.

Mais, pour l’heure, c’étaient les qualités stylistiques de la langue wallonne qui intéressaient les auteurs, et que Bal nous décrit comme suit :

Comme tous les parlers à tradition orale populaire, [la langue] se caractérise par son affectivité, son pouvoir de suggestion, son expressivité.

Son vocabulaire est très motivé, soit par des onomatopées acoustiques ou cinétiques, reproduisant les sonorités ou le mouvement, soit par l’abondance de ce que le phonéticien Maurice Grammont appelait des « mots expressifs », dont la constitution phonétique fait choc. Tantôt la motivation sera étymologique : à des formations savantes ou refaites du français, le wallon oppose des vocables réguliers et indigènes dont la formation reste claire pour le sujet parlant. Ou encore la motivation sera sémantique, s’opérant par le biais d’une image. Ici nous arrivons à l’emploi d’un moyen d’expression qui déborde du cadre lexical. Souvent ce sont des locutions, voire des phrases entières qui font image. D’un avare, on dira qu’il n’ose bâiller de crainte d’avoir soif ou qu’il tuerait un pou afin d’en tanner la peau. De quelqu’un qui profite d’un pouvoir pour s’enrichir, on dira que celui qui tient la queue de la poêle est toujours éclaboussé de graisse.

Lié à l’emploi de l’image, le procédé de l’intensification que l’on vient de voir à l’œuvre (*sic*). Le langage de l’homme du peuple est rarement neutre. Il a le relief tourmenté d’une affectivité prompte, directe, violente. C’est l’affectivité aussi qui peut expliquer la véritable fantaisie verbale dont s’animent nos parlers. Le peuple, écrivait Elisée Legros, se plaît à déformer et reformer à plaisir tant de mots enfantins, ou aussi des vocables comme « rosser » dont la contexture ne paraît jamais assez brutale ou assez drôle. Il s’amuse à faire un sort inattendu à des jeux de mots.⁵⁷

Si l’on souscrit à une vision pessimiste de la situation des dialectes wallons à la fin du XX^e siècle, faut-il aller jusqu’à affirmer que ceux-ci ne survivent finalement que dans les écrits littéraires, après que ces dialectes – qui n’ont pas *traduit* de pensées philosophiques, mathématiques, théologiques et autres⁵⁸ – eurent connu leurs premières manifestations littéraires au XVII^e siècle dans des genres mineurs (satire, gaudriole, romance sentimentale)⁵⁹

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ « [...] du point de vue scientifique, rien ne permet d’affirmer que les patois ont un fonctionnement de qualité inférieure à celui des langues de culture. La comparaison des usages du vouvoiement et du tutoiement en français et en wallon révèle que les usages patois peuvent être très raffinés. [...] les grandes langues se sont enrichies dans les domaines culturels les plus divers, dont les patois se sont trouvés coupés pour des raisons historiques et non à cause d’insuffisances dans leur fonctionnement [...] », in PIERRET (JEAN-MARIE), « Les dialectes de la Wallonie », in *Ibid.*, p. 33.

⁵⁷ BAL (WILLY), « Pourquoi j’écris en wallon », in *Ibid.*, p. 17-18.

⁵⁸ Pierret précise qu’« on n’a jamais fait de théologie, de philosophie, de mathématique, de chimie, de physique, etc., dans aucun de nos dialectes, non pas parce que cela aurait été impossible, mais parce que ces domaines étaient réservés à des langages dits nobles », in PIERRET, « Comment dire : les *dialectes* ou les *parlers* romans de la province ? », *op. cit.*, p. 17.

⁵⁹ « Le dialecte était particulièrement apte à produire des effets stylistiques appropriés à ces genres [mineurs] », des genres « d’esprit gaulois, que dédaignait l’idéal littéraire aristocratique de la Renaissance », in BAL, « Pertinence de la littérature dialectale », *op. cit.*, p. 243.



et se furent engagés dans l'aventure d'une littérature d'art à la fin du XIX^e siècle⁶⁰ ? Les articles ou opuscules traitant de la littérature dialectale en Belgique romane ne cessent de rappeler l'acte fondateur que représenta la poésie de Nicolas Defrêcheux qui, en découvrant des ressources lyriques au wallon, « élargissait et haussait considérablement le registre de celui-ci. À l'amour du dialecte se joignait dorénavant la conscience de virtualités qui ouvraient des perspectives nouvelles en littérature »⁶¹. Mais, alors que cette littérature dialectale commençait au XX^e siècle à étendre ses rives (et les consolider) aux genres lyrique et dramatique et qu'elle parvenait à toucher de larges pans des couches populaires – entre autres par les *Loisirs de l'ouvrier* dès 1919 –, elle dut affronter parallèlement une désaffection sociale progressive à l'égard de la langue wallonne.

1.2.2 *Le champ littéraire wallon*

Depuis le XVII^e siècle, une veine littéraire dialectale et orale s'exprime en Belgique romane à travers des chansons, des *pasquilles* (pièces satiriques), des *crâmignons* (farandoles accompagnées d'un chant) et des comédies, ces œuvres divertissantes ou moralisantes n'ayant jamais eu qu'un intérêt très localisé⁶². C'est au XIX^e siècle que l'intérêt croît pour ces œuvres patoises caractérisées par « la verdeur d'un style à l'emporte-pièce, un réalisme haut en couleurs et une intraduisible saveur linguistique »⁶³. Liège devint alors le centre d'une tradition féconde qui s'étendit ensuite aux autres régions, en même temps que les philologues commencèrent à s'intéresser à l'étude des dialectes. Si Nicolas Defrêcheux a ouvert la voie de la poésie wallonne, c'est Édouard Remouchamps (1836-1900) qui fixa « la face gouailleuse et spirituelle du type liégeois » dans *Tâtî l'Periquî* (Gauthier le Perruquier⁶⁴) où « le comique [...] rejoint celui du *Bourgeois gentilhomme*. C'est la verve de Molière habillée en patois »⁶⁵. M. Piron déplore cependant le faible niveau de la poésie et du théâtre produits par les épigones de ces deux initiateurs, et remarque qu'à côté des Joseph Vrindts, Martin Lejeune,

⁶⁰ « Le régionalisme, engendré par le mouvement romantique, allait donner une impulsion et une orientation nouvelles à l'emploi littéraire du dialecte, en chargeant celui-ci d'une valeur à la fois sentimentale et spirituelle : cultiver l'idiome régional, c'est garder en main la clé d'or qui ouvre le trésor de la petite patrie, de la patrie première, c'est en maintenir les vertus ancestrales, c'est en défendre l'originalité, c'est en sauver l'identité profonde », in *Ibid.*, p. 243.

⁶¹ *Ibid.*, p. 244.

⁶² PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 2.

⁶³ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁴ Cette pièce fut jouée pour la première fois à Liège, au Casino Grétry, le 11 octobre 1885, « au profit du monument à élever au patriote liégeois Charles Rogier », in WERRIE (PAUL), « Théâtre wallon. *Tâtî l'Periquî* », in *Le Nouveau Journal*, 3 février 1942.

⁶⁵ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 3.

Loris Lagache et d'autres encore, nombreux furent « les échantillons insipides d'un savoir-faire gauche », et évidente la pauvreté des ressources dans les comédies faciles⁶⁶. Pour sa part, J.-M. Culot explique une certaine pauvreté de la littérature dialectale par la façon dont elle a longtemps été perçue par le public et par les auteurs eux-mêmes : à savoir, un « simple divertissement pour le populaire ». À ceci, s'ajoute le fait que cette littérature « emprunta trop souvent aux classes ouvrières ou paysannes auxquelles elle était destinée, sa banalité de pensée, ses expressions incorrectes et même sa liberté de langage »⁶⁷. Toutefois, J.-M. Culot voit une amélioration, voire une véritable « rénovation » des lettres wallonnes après la fin de la Première Guerre mondiale, avec l'arrivée d'« écrivains possédant une culture générale distinguée et un talent qui leur eût permis d'écrire en français des œuvres remarquables, certains même s'étant fait un nom dans les lettres françaises »⁶⁸. C'est dans la période de l'entre-deux-guerres que vont apparaître deux nouveaux genres en wallon : le conte et le roman. Mais alors que « les écrivains rendent aux lettres dialectales une justice tardive », le point faible demeure le lectorat⁶⁹.

1.2.2.1 Arrondissement de Verviers⁷⁰

À Verviers, c'est l'apparition d'un journal hebdomadaire le *Trô d'Sottais* – créé par Jules Keybets, Léon Brasseur, Henri Hurard, Octave Huberty, Alphonse Ramet et Maurice Noël – qui contribua au développement du mouvement littéraire wallon, révéla de jeunes auteurs et fit mieux connaître des anciens : Henri Hurard, Octave Huberty, Maurice Noël, Adolphe Adolphy, Jean Wisimus, Alf. Dandenne, Bourmeyer, Jacob, Jacques Counotte, Joseph Fournal, Arm. Masson, Gaspard Delwaide, mais aussi Corneil Gomzé, Jean-Simon Renier, François Remacle, et d'autres⁷¹.

1.2.2.2 Province de Hainaut

À Mons, le plus ancien représentant de la littérature dialectale est Philibert Delmotte (1745-1824), avocat au Conseil Souverain du Hainaut et bibliothécaire du département de Jemappes. Sur instructions données par le Comité d'Instruction Publique de la Convention Nationale, il établit un « Essai d'un Glossaire Wallon où il met en évidence que « l'idiome

⁶⁶ *Ibid.*, p. 3-4.

⁶⁷ CULOT (J.-M.), « Petit plaidoyer pour les lettres wallonnes », *Les cahiers wallons*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, n° 7, juillet 1937, p. [1].

⁶⁸ *Ibid.*, p. [1].

⁶⁹ *Ibid.*, p. [1].

⁷⁰ Nous présenterons ici rapidement l'activité littéraire wallonne, dès avant le XX^e siècle, pour Verviers et les provinces de Hainaut, de Luxembourg et de Namur.

⁷¹ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, op. cit., p. 6.

parlé en Hainaut (le picard) s'identifie avec le roman ou français des XI^e, XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles peu corrompu et sans grand effort de vocables étrangers »⁷². Dans un manuscrit de 1782 (*El'patois montois*), Ph. Delmotte dresse une peinture des mœurs montoises. Son fils Henri Delmotte (1798-1836) publia un volume d'« œuvres facétieuses » où il dépeint la vie montoise et laissa deux manuscrits (*Le Sacre de l'Évêque*, *Les Montois à Tournai*) et une romance montoise *La Trouille*. Il faudrait aussi citer les autres noms de cette littérature montoise : Jean-Baptiste Descamps (1803-1883)⁷³, le curé Charles Letellier (1807-1870)⁷⁴ et Pierre Moutrieux (1824-1908)⁷⁵. Dès 1888, apparaissent sur la scène des œuvres spécifiquement montoises telles que *Totor el choumaque* de Jules Declève et *Enne chambourlette* de Talaupé et Vanolande. Jusqu'à la veille de la première guerre mondiale, la ville de Mons resta fortement confinée sur elle-même en raison de la forteresse qui l'entourait et sa littérature fut fortement préservée des apports extérieurs. C'est ce que souligne, après bien d'autres, L. Walliez en 1937 :

[...] une Mons *intra muros* îlot de quelques 25.000 habitants... moins les immigrés, vivant ainsi repliée sur elle-même et son patois picard, cessant d'exister au-delà de la ceinture de ses boulevards, ancienne limite des « remparts » des fortifications. Avec des moyens de pénétration aussi limités, sans disposer de l'appoint d'une solution de continuité puisée dans le régionalisme, comme pour les dialectes du centre (*sic*) du pays de Charleroi, du Namurois et de l'agglomération liégeoise et extensions vers Verviers ou la Hesbaye.⁷⁶

À Charleroi, l'Association Royale littéraire wallonne fut fondée en 1908, présidée par Joseph Modave et dirigée pendant plus de trente ans par Jules Vandereuse. En 1941, elle rassemblait plus de deux cents membres littérateurs, compositeurs de musique et adhérents⁷⁷. En 1940, É. Lempereur constate qu'une « littérature psychologique et sociale s'est nettement affirmée au Pays Noir qui domine par la valeur esthétique et humaine des œuvres qu'elle suscite la littérature d'intérêt folklorique jadis en honneur et aujourd'hui défendue encore par bien des auteurs carolorégiens »⁷⁸.

⁷² WALLIEZ (LÉON), « Le mouvement littéraire à Mons », *Les cahiers wallons*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, n° 4, avril 1937, p. 63.

⁷³ (1809-1886), selon COPPE (PAUL) et PIRSOU (LÉON), *Dictionnaire bio-bibliographique des Littérateurs d'expression wallonne. 1622 à 1950*. Introduction de Désiré Denuit, Gembloux, J. Duculot, [1951].

⁷⁴ Il est le « père des savoureux 'Armonaques' et du remarquable 'Mariage d'el fie chose' », in WALLIEZ, « Le mouvement littéraire à Mons », p. 63.

⁷⁵ Il est l'auteur de chansons : *Em' petite pipe*, *El Voyache de Tirlemont*, *Les Bartiaux*, *El' coupon d'St Antonaine*.

⁷⁶ WALLIEZ, « Le mouvement littéraire à Mons », *op. cit.*, p. 64.

⁷⁷ FAY (GEORGES), « L'Association Royale Littéraire Wallonne de Charleroi », in *Ibid.*, n° 37, décembre 1941, p. 699. G. Fay dénombre 84 littérateurs et compositeurs de musique provenant de l'agglomération carolorégienne, mais aussi du Centre, du Namurois et du roman pays de Brabant, et 129 adhérents.

⁷⁸ LEMPEREUR (ÉMILE), « Préface », Fauconnier (Jean), *L'Enfant qu'a sti pierdu*, Bruxelles-Ixelles, Les Éditions Europax - L'imprimeur J. Mathieu, [1940], p. 7-8.

1.2.2.3 Province de Luxembourg

La première pièce répertoriée par J. Vandereuse est *Li Marièdje manquè*, de l'avocat Jean-Baptiste Michaux (auteur du texte) et de l'inspecteur des eaux et forêts Guerrier (auteur de la musique), pièce créée en 1804 et publiée en 1886⁷⁹. Ensuite, vint en 1859 la création de *Li pèchon d'Avril ou Vos l'auros, vos n'lauros nin*, du professeur A.-J. Alexandre⁸⁰ et, à la fin du XIX^e siècle, deux saynètes d'Auguste Vierset jouées à Saint-Hubert et écrites dans le dialecte local : *Parache et Mamille* (1886) et *O-n dumant a maryatch* (1887). Ces pièces furent suivies par celles du marchois Olivier Verdin (*One sise di carnaval*, 1893) et du virtonnais Nestor Outer (*La Saint Djan Batisse*, 1904). J. Vandereuse constate que, après 1919, les pièces furent plus nombreuses car il fallait alimenter le « Cercle Gaumais » et « L'Union Marchoise », deux groupements établis à Bruxelles, alors que Marcel Moreau faisait interpréter ses œuvres par quelques Cercles d'amateurs de la Gaume.

1.2.2.4 Province de Namur

La plus ancienne composition en dialecte namurois est un poème de 110 vers daté de 1730 et intitulée *Paskéyé dèl toû d'Houyoux et di ses deux soûs*, il s'agit d'une élegie anonyme inspirée par la démolition de la veille porte Hoyoul et d'autres vestiges des premières fortifications namuroises⁸¹. Il convient ensuite de citer, chronologiquement, un *Sermon* burlesque sur la coquetterie féminine (moitié du XVIII^e siècle) et les premiers chansonniers connus : le sergent Benoît et le curé Grisard⁸². En 1843, Charles Wérotte fait accéder un groupe de joyeux compères (le *Cabinet des Mintes*) qui se réunissaient depuis 1823 et cultivaient la farce wallonne au titre de Société Philanthropique « Moncrabeau ou les 40 Molons »⁸³. C'est en 1889 qu'est fondé le Cercle littéraire et dramatique « Nameur po tot » (Albert Robert, Zéphir Henin, Xavier Bodart, Louis Loiseau) qui va véritablement créer le théâtre dialectal wallon. En 1889, Berthalov⁸⁴ fit représenter *Cwam'jî et médecin* ; en 1890, Z. Henin donna deux comédies (*Nos payisans* et *One brète*), et L. Loiseau un vaudeville (*Boû po vatche*). Un autre Cercle, *Les Montagnards*, connut aussi le succès en 1889 en jouant la première comédie de Louis Bodart (*Li calote da Zidôr*), et ensuite une vingtaine d'autres

⁷⁹ La pièce parut en feuilleton dans *Le Courrier des Ardennes*, en 1886.

⁸⁰ La pièce fut publiée dans le tome II du *Bulletin de la Société Liégeoise de Littérature Wallonne*.

⁸¹ MARÉCHAL (LUCIEN), « La littérature wallonne namuroise », *Les cahiers wallons*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, n° 5, avril 1937.

⁸² Dans leurs couplets, ils attaquent les *kaiserliks* et les intendants autrichiens, puis les patriotes de 1790.

⁸³ Le chef de file, Ch. Wérotte, fut suivi par Joseph Suars, Philippe Lagrange, Julien Colson, Nicolas Bosret, Alexandre Gérard-Raes, Michel Janus, Isidore Collin et, après 1870, par Louis Guillaume, Alphonse et Jacques Godenne, Louis Sonveaux, François Tillieux, Jules Metten, Jules Mandos, Antoine Stratmann.

⁸⁴ Pseudonyme de Albert Robert.

pièces de l'auteur. On notera encore *Li tindrîye à l'amourette* de Victor Collard (1890) et la vingtaine de pièces de Léon Pirsoul⁸⁵ à partir de 1894. Au début du XX^e siècle, paraît une adaptation wallonne des *Aventures de Tyl Ulenspiegel* par F. Quinaux et un roman de Z. Henin, *Li fêye do braconier*, ainsi que de nombreux contes et nouvelles de Léon Pirsoul⁸⁶. Le répertoire théâtral s'est accru avec les œuvres des : L. Bodart, L. Pirsoul, L. Boland, Armand Dussart et Joseph Laubain (Gembloux), Edmond Fontaine (Auvelais), Arthur Hautier (Jambes), Alphonse Sacotte (Vedrin), Gustave Stassart (Fosses), Louis Toussaint (Dinant), Arthur Potier (Ciney), Gustave Verbeek et Joseph Xhénemont (Namur)⁸⁷.

Cette littérature wallonne fut aussi cultivée dans la capitale avec « Nameur po tot », les « Namurwès d'Sint-Djîles » et « La Ligue wallonne d'Etterbeek » qui reprirent les pièces du répertoire namurois.

Le Cercle « Les Rêlis Namurwès »⁸⁸ fut fondé le 25 février 1909 et ses premières réunions eurent lieu dans la classe de rhétorique de l'Athénée de Namur ou en plein air à la Citadelle. Le but du Cercle était : « Étudier et cultiver la langue et la littérature wallonnes en général, le Namurois en particulier »⁸⁹. De 1910 à 1912, le Cercle a pour organe la gazette *Li Ban Cloke* éditée par Émile Chantraine. En 1934 le Cercle obtint le titre de « Société Royale » et pouvait se réjouir d'avoir contribué, modestement, à un changement des mentalités :

Il a contribué sérieusement à la belle renaissance wallonne à laquelle nous assistons depuis quelques années. Si le wallon n'est plus dédaigné et traité en parent pauvre, s'il a droit de cité dans les écoles, les universités, au théâtre, s'il est surtout prisé par les intellectuels les plus raffinés, c'est aux vaillants qui menèrent le combat que nous le devons.⁹⁰

En 1936, au 6^e banquet de la Société de Littérature Wallonne, M. Delbouille attirait l'attention sur les conditions peu favorables dans lesquelles se développait la littérature wallonne. Mise à part la littérature « orale » constituée par le théâtre et la chanson, il se demandait :

À quel sort peuvent prétendre les autres genres (poésie lyrique, récit en vers, conte en prose ou roman) qui exigent, pour se développer, des « lecteurs » ? Sans doute existe-t-il des feuilles littéraires où peuvent paraître des œuvres à lire. Mais on en conviendra, la diffusion de ces

⁸⁵ Dans les années 1930, il fut le président du Cercle « Nameur po tot » de Bruxelles.

⁸⁶ MARÉCHAL (LUCIEN), « La littérature wallonne namuroise (suite) », *Les cahiers wallons*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, n° 6, juin 1937.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ L'anecdote veut que « Rêlis » ait le sens de « gueux ».

⁸⁹ GILLAIN (EUGÈNE), « Les Rêlis Namurwès », *Les cahiers wallons*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, n° 2, février 1937, p. [33].

⁹⁰ *Ibid.*, p. [33].

journaux est extrêmement réduite, pour la simple raison que la plupart des Wallons sont incapables de « lire » couramment une œuvre dialectale.⁹¹

1.2.3 *Une question d'ordre symbolique : Un théâtre national wallon*

Parallèlement au souhait des agents du champ théâtral wallon de ne pas voir s'évanouir les subsides octroyés à l'art et à la littérature dramatiques belges, une autre demande financière, et plus symbolique, fut formulée par J. Valentin, délégué du « Cercle du Bassin du Centre de Bruxelles ». Il souhaite obtenir, des pouvoirs publics, des avantages et des subsides pour « un théâtre wallon de la capitale » au même titre que ceux déjà octroyés au théâtre flamand par le gouvernement, la province et certaines communes⁹². Curieusement, cette demande, qui s'analyse comme la volonté d'inscrire un nouveau capital symbolique dans le champ théâtral wallon, ne fut pas encouragée par d'autres agents wallons qui se résignèrent devant le poids économique, culturel et symbolique du théâtre professionnel en français de la capitale. Au Congrès de Nivelles (1926), E. Fortin rappela que la question fut déjà débattue avant la Première Guerre mondiale et qu'elle consistait en fait à « demander à la Ville de Bruxelles d'avoir un théâtre populaire, les sociétés du pays v[enant] donner des représentations françaises, wallonnes et flamandes »⁹³. Pour E. Fortin, exprimer un tel souhait, c'est oublier que ce genre de théâtre, à Bruxelles, serait « mort-né », car « il est difficile de lutter contre les productions françaises », et qu'un tel théâtre occasionnerait des frais considérables⁹⁴. Cet avis fut d'ailleurs partagé par A. Potier qui estima que les Cercles donnaient déjà suffisamment de fêtes à Bruxelles pour la « colonie wallonne ». De son côté, Ch. Defrêcheux rappela qu'un théâtre permanent venait d'être créé à Liège (Le Trianon), que les coûts supportés par les privés (et non par les pouvoirs publics) étaient énormes et que la réalisation du projet entraînerait par ailleurs une réorganisation particulière et exigerait la réunion de toutes les sociétés. Quoi qu'il en soit de ces échanges de vues, J. Valentin conclut en exprimant la volonté de continuer à revendiquer un théâtre à Bruxelles pour les Wallons – tout comme les Flamands ont le leur –, afin que les sociétés wallonnes ne soient plus confrontées à la difficulté de chercher un an à l'avance une salle pour leur spectacle.

⁹¹ DELBOUILLE (MAURICE), « Allocution au 6^e banquet de la Société de littérature wallonne », *Bulletin*, 18 janvier 1936, cité in FORTIN (EUGÈNE), « Les parlers romans de la Belgique », *Vox Theatri*, Pages officielles, n° 40, juillet 1941, p. 4.

⁹² VALENTIN (JOSEPH), « Divers », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, *VIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons. Tenu à Nivelles les 28, 29 et 30 Août 1926*, Nivelles, Imprimerie Louis Havaux-Houdart, 1926, p. 71.

⁹³ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 71.

1.2.4 La période 1930-1940

L'accroissement rapide que le théâtre wallon va connaître dans l'entre-deux-guerres s'explique par la convergence d'une série de facteurs. Bien sûr, l'instruction rendue obligatoire en 1919 a favorisé l'émergence de nouvelles plumes wallonnes. Il faut aussi prendre en considération, pour Liège, une situation neuve du point de vue de la fréquence des spectacles. Comme le rappelle l'écrivain H. Hurard, au sortir de la Première Guerre mondiale, les théâtres rouvrirent leurs portes avec une plus grande fréquence (à Liège le théâtre wallon donna huit représentations pour quatre auparavant) et la nécessité d'un répertoire patoisant mieux fourni se fit sentir⁹⁵. Mais cette « course à la création » ne produit pas que des œuvres de qualité et répondit trop souvent aux attentes des organisateurs des soirées wallonnes, désireux de « satisfaire la soif de nouveautés que réclamait la masse » :

Alors qu'avant guerre une « création » était toujours envisagée avec une certaine méfiance, aujourd'hui c'est l'inverse que l'on constate : pour attirer le monde, il est presque indispensable que le programme comporte une création.⁹⁶

Et A. Crahay renchérit sur la qualité des pièces écrites avant 1914 et les possibilités de diffusion neuves qui sont apparues après la Guerre, en influençant considérablement la qualité des œuvres produites :

Avant la guerre, une des raisons qui forçait les auteurs à mûrir parfois pendant un an, deux ans, le sujet qu'il (*sic*) se proposait de porter à la scène, c'est que la production d'alors n'avait pas beaucoup de débouchés. Il n'y avait qu'un seul théâtre officiel et le répertoire de celui-ci était choisi par un comité composé de savants philologues et des artistes dramatiques de premier plan. Dès lors, on conçoit que pour amener à voir une de ses pièces admises, l'auteur devait nécessairement présenter un ouvrage de choix.⁹⁷

À côté de l'instruction rendue obligatoire et de l'émancipation populaire, Léon Brasseur ajoute l'impact de l'« erreur de la mégalomanie américaine » ; mais aussi :

La vie familiale a changé d'aspect par la multiplicité des distractions. Les classes se sont rapprochées en ce qui concerne l'existence extérieure : plaisirs, vêtements, luxes.⁹⁸

Dans la province de Hainaut, et plus particulièrement au pays de Charleroi, l'activité théâtrale en wallon fit son apparition en 1874⁹⁹, et connut un important changement dans le

⁹⁵ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, op. cit., [Interview d'H. Hurard], p. 19.

⁹⁶ *Ibid.*, [Interview d'H. Hurard], p. 19.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

⁹⁸ *Ibid.*, [Interview de Léon Brasseur], p. 43.

choix du répertoire au début du XX^e siècle¹⁰⁰. Aux dires d'A. Carlier, les troupes d'amateurs jouaient jusque-là des pièces du répertoire français – un répertoire « fort 'patronage' comme on dit en argot de théâtre » –, et elles commencèrent donc à porter à la scène les premières pochades des auteurs wallons qui surent tout de suite conquérir la faveur populaire.

Les nombreux témoignages montrent que les effets de la crise économique liée au krach boursier se firent surtout sentir à partir de 1932. À la fin de 1933, F. Stevart constatait dans *Pro Arte* que le théâtre d'amateurs n'était pas moins épargné que les théâtres réguliers et que c'étaient « toutes les entreprises du spectacle, quelle que soit la valeur des œuvres qu'elles présentent » qui étaient touchées¹⁰¹.

⁹⁹ En 1874, une revue d'Auguste Laurent fut présentée en public. En 1875, dans un théâtre d'émontable installé à la rue Turenne, sur l'emplacement des dernières fortifications qui venaient d'être démantelées, la pièce de Louis Robert (1849-1928), *Ayu-ce qu'il est m'pantalon ?*, est créée.

¹⁰⁰ CARLIER (ARILLE), « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », Barry (Félicien), *Livre d'or du Théâtre wallon hennuyer édité à l'occasion du 50^e anniversaire de la Fédération Royale Littéraire et Dramatique du Hainaut. 1910-1960*, s.l., s.n., [1960], p. 8.

¹⁰¹ STEVART (FERNAND), « Les Enquêtes du Théâtre Wallon », *Pro Arte*, 8^e année, n° 86, octobre 1933, p. 15.

Chapitre III. Le théâtre wallon : accomplissements et impasses (1930-1939)

C'est aux amateurs qu'il [le théâtre] confie ses exigences avec le plus de rigueur et d'amour parce qu'il sait, depuis Molière et son Illustre Théâtre, depuis le parvis des cathédrales, longtemps avant, encore, que c'est aux amateurs qu'appartient la mission d'explorer pour lui les voies, même arides qui, étayées ou rejetées peu importe, mais vérifiées, lui ouvriront l'accès aux forces dont il se nourrit. Cela, puisqu'il les parle toutes avec le souci et le soin jaloux de leur unicité, dans n'importe quelle langue au monde. Cela, même en wallon ».¹

1 L'autonomisation du champ théâtral wallon

L'« autonomisation » du théâtre wallon s'est caractérisée, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'avant la Seconde Guerre mondiale, par une « institutionnalisation » progressive de l'activité théâtrale en wallon au niveau provincial (la constitution des différentes Fédérations de 1894 à 1932) et par la création du Comité interfédéral (1919) – appelé l'U.N.F.D.L.W. en 1930 – avec, en toile de fond, l'affirmation d'une neutralité idéologique. En suivant les vicissitudes qui ont marqué l'évolution des Fédérations du théâtre d'amateurs wallon et de son organe interprovincial, c'est aussi l'historique des subsides accordés par l'État aux auteurs et aux sociétés ou troupes de théâtre belges que nous avons retracé. De cette façon, il est à présent possible de mieux comprendre les rouages du phénomène théâtral en Belgique romane et, surtout, les positions occupées par le champ théâtral français et le champ théâtral wallon dans le système plus large du champ culturel national, et aussi par le champ théâtral néerlandophone – en dehors de notre cadre d'analyse, mais précieux pour la compréhension globale. Derrière les nombreuses difficultés rencontrées dans les années 1930 par les agents du champ théâtral wallon pour obtenir des aides financières de l'État belge, il est aisé de lire une politique culturelle de valorisation d'un théâtre belge en français – encore balbutiant au début des années 1920² – et la recherche tâtonnante de la création, au niveau professionnel, d'établissements théâtraux accueillant les productions littéraires en français et en néerlandais. On décèle aussi l'hésitation récurrente éprouvée par l'État, dès 1860, face à un genre littéraire quelque peu hybride, et dont il ne sait s'il convient de venir en aide à ses

¹ INVERNO, « Notes (im)pertinentes sur le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 64.

² Cf. Annexe 17 et Annexe 18. Ces documents montrent que, en 1924, une seule pièce de théâtre en français (de J. Bonhomme) est admise à une prime gouvernementale (alors que 34 pièces wallonnes et 29 pièces en néerlandais ont été primées) et que, en 1925, deux pièces de théâtre en français sont primées (de J. Roy, et de R. Foucart et J. Seloignes), contre 30 pièces en wallon et 27 pièces en néerlandais. Ces primes du gouvernement ne furent octroyées que de 1923 à 1926.

auteurs ou à ses interprètes. Par ailleurs, l'histoire des subsides révèle la volonté politique d'inscrire au chapitre de l'« Éducation populaire » (les « Œuvres postsecondaires ») les aides gouvernementales accordées au théâtre d'amateurs wallon, alors qu'à partir de 1927 sont créés les deux postes des « Lettres françaises » et des « Lettres flamandes » (souscriptions et subventions), et que les Wallons obtinrent, à force de revendications, l'inscription au budget du poste des « Lettres wallonnes » (1935). Si le théâtre wallon a trouvé dans les services provinciaux de l'Éducation populaire un interlocuteur soucieux de l'aider financièrement, mais aussi enclin à l'orienter dans ses choix esthétiques, l'analyse que font certains agents wallons *a posteriori* (en 1939) de cet encadrement étatique et provincial montre la faillite des objectifs que l'État s'était fixés et anticipe sur les échecs futurs des tentatives de création d'un Théâtre National Wallon. Enfin, certaines avancées symboliques seront mentionnées, afin de préciser davantage encore les modalités d'autonomisation du champ théâtral wallon.

1.1 Institutionnalisation

1.1.1 *Les Fédérations*

On ne peut parler de la création des Fédérations provinciales du théâtre d'amateurs en wallon sans évoquer la mise en place d'une institution qui les a précédées et rendues possibles. L'histoire révèle que c'est à la faveur des événements commémorant le vingt-cinquième anniversaire de l'avènement du règne de Léopold I^{er} que la société philanthropique de Liège « Les Vrais Liégeois » (présidée par Henri Georges) lança un concours de pièces de théâtre (en wallon). La formule ayant rencontré un énorme succès, les membres du jury décidèrent de répéter annuellement ce concours et de fonder, le 27 septembre 1856, la *Société Liégeoise de Littérature Wallonne* pour organiser ce concours³. D'emblée, cette *Société* fut suspectée par d'aucuns d'être une manœuvre contre la langue française, malgré les avertissements de François Bailleux et de Charles Grandgagnage :

BAILLEUX : Qui de nous a jamais eu le désir insensé de détrôner la langue française, de détourner de son étude ou de lui créer un antagoniste ?⁴

GRANDGAGNAGE : Le français est pour nous une seconde langue maternelle. De tout temps, nous nous sommes servis de cet idiome, frère du nôtre, pour traiter les affaires, rédiger les lois, écrire les livres de science et de haute littérature ; c'est le medium précieux qui nous rattache à la vie générale du monde. Le wallon est notre bien propre, le témoin irrécusable et unique de nos origines

³ FAUCONNIER (JEAN-LUC), « Du côté des groupements littéraires wallons », *La Revue générale*, n° 5, 1998, p. 74. Cette société rassemblait vingt-huit membres fondateurs ; en 1857, elle eut Charles Grandgagnage comme président et François Bailleux comme secrétaire.

⁴ Cité in *Ibid.*, p. 75

(car, sans lui, comment pourrait-on prouver que nous ne sommes pas de race germanique ?), le moyen d'exprimer, dans toutes ses nuances, notre façon particulière de voir et de sentir.⁵

Si la SLLW a « servi de modèle à un grand nombre d'associations locales ou régionales »⁶, les événements et les conditions qui ont présidé à la création des Fédérations provinciales varièrent. Sur un mode inversement proportionnel à la médiocrité régulièrement épinglée par les examinateurs (internes comme externes) du théâtre wallon – nous serons amenée à nuancer ce jugement –, l'activité de ce secteur s'intensifie et connaît, de 1894 jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, des processus d'institutionnalisation. La création échelonnée des Fédérations provinciales du théâtre d'amateurs wallon de 1894 à 1932 révèle à chaque fois deux préoccupations connexes et récurrentes : la défense de la langue wallonne associée à la revendication de l'« âme » wallonne, au point qu'on peut affirmer que ce sont cette défense et cette revendication qui appelèrent les processus d'institutionnalisation du champ théâtral wallon. Dans cette optique sociale, les différentes fédérations wallonnes virent donc le jour : la Fédération de Liège (1894), la Fédération de Namur (1895), la Fédération de Verviers (1895), la Fédération du Hainaut (1910), la Fédération du Brabant (1922), la Fédération du Luxembourg (1932)⁷.

1.1.1.1 La Fédération de la province de Liège et de la province de Namur

Après l'immense succès rencontré par *Tatî l'Périkû* (1885), des intellectuels liégeois « ressentirent la nécessité d'encadrer, de structurer et de diriger vers un service social, éducatif et philanthropique le mouvement théâtral », craignant que ce « besoin populaire de création, d'interprétation et de diffusion » débouchât sur le matérialisme, ils désiraient aussi vaincre « l'indifférence des pouvoirs publics »⁸. Au cours d'une réunion des délégués des Cercles littéraires et dramatiques wallons régionaux, à Liège, en mai 1894⁹, deux propositions de l'« instigateur » Maurice Wilmotte – alors jeune universitaire – furent approuvées par une majorité :

- La création d'une Fédération
- La demande à la Ville d'un local où les sociétés dramatiques de valeur se produiraient à des jours déterminés dans des pièces soumises au préalable à un comité de lecture composé d'auteurs, d'acteurs et de journalistes. (Il y aurait un directeur unique, et

⁵ Cité in *Ibid.*, p. 75.

⁶ J.-L. Fauconnier cite différentes associations et publications wallonnes qui ont encore pour but, en 1998, de faire connaître les auteurs wallons : *Les Rêlis Namurwès*, *Les Cahiers wallons*, *Les Scriveûs du Centre* (La Louvière), *Èl mouchon d'auinia* et *La Scribande* (Tournai). Avec le décret de 1990 de la CFB sur les langues endogènes, et avec les rapprochements qu'internet a rendu possibles, ces associations ou publications sont depuis la fin du XX^e siècle en communication avec leurs homologues de la planète qui poursuivent les mêmes objectifs.

⁷ Pour avoir un aperçu général sur les chiffres qui quantifient les activités de ces différentes Fédérations, cf. Annexe 34 Tableau comparatif du nombre de cercles, d'auteurs et de pièces du théâtre wallon, 1910-1960, p. 406 sq.

⁸ LEMPEREUR (ÉMILE), *Aspects du théâtre wallon contemporain*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1980, coll. « Connaître la Wallonie » (n° 21), p. 111. Précisons déjà que le champ théâtral wallon n'émargea aux subsides du gouvernement qu'en 1892, alors que les champs théâtraux français et flamand furent subsidiés à partir de 1860.

⁹ Au café de l'Alliance, boulevard de la Sauvenière.

les subsides et bénéfices seraient répartis proportionnellement au nombre de représentations données)¹⁰.

Le 9 juin 1894, le groupement fédérateur liégeois naissait sous le nom ambitieux de « Fédération du théâtre national wallon » (F.T.N.W.), nom qu'il justifia, selon É. Lempereur, par l'aide apportée à la naissance d'autres fédérations : directement, la Fédération wallonne, littéraire et dramatique de la province de Namur (en 1895) et, indirectement, la Fédération wallonne, littéraire et dramatique du Hainaut (en 1910). Le projet d'obtenir de la Ville une salle de spectacles pour les sociétés dramatiques rencontra beaucoup plus de difficultés, « la Ville de Liège n'étant pas encore disposée à créer un théâtre communal wallon »¹¹. Par ailleurs, la F.T.N.W. reconnut elle-même l'impossibilité de faire jouer les sociétés fédérées dans le même local et « adopta le projet de fonder un théâtre wallon officiel (troupe unique, directeur nommé par le Conseil communal, subside spécial, caractère (*sic*) d'école pour les auteurs et les acteurs) »¹². En 1901, la F.T.N.W. qui changea son appellation en « Fédération wallonne littéraire et dramatique de la Province de Liège » constitua un comité de propagande « dont les efforts aboutirent à la création du premier Théâtre communal wallon, dont le local fut le Casino Grétry »¹³. En 1934, il y avait plus de 150 sociétés fédérées dans la province de Liège¹⁴.

1.1.1.2 La Fédération de l'Arrondissement de Verviers

Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, différents groupements wallons-français de Verviers (dont « Les Wallons » et « Le Sillon ») organisaient des concerts et des soirées dramatiques. Au programme de ces soirées, l'on trouvait les « principales productions du répertoire d'alors : *Li Grandiveuse*, *Tâti l'Perriqui*, *Prima Dona*, *Ine Rivintche di Galant*, *Li Novel-An*, *Les Tourmints da Fifine*, *Li Chif-d'Oûve da Mitchi*, etc. », des œuvres qui avaient été précédemment représentées à Verviers dans la salle du Manège, entre autres par la troupe du Théâtre Wallon de Liège sous les directions successives de Victor Raskin, Jacques Fauconnier, Guillaume Loncin et d'autres¹⁵. La Fédération dramatique et littéraire de l'arrondissement de Verviers fut créée le 5 mars 1895 et c'est sous l'impulsion du journal hebdomadaire le *Trô d'Sottais* et de Jacques Counotte que des œuvres de jeunes auteurs (H. Hurard, A. Crahay, A. Adolphy, etc.) furent montées dans la salle des Nouveautés. Cette tentative de création d'un Théâtre Wallon officiel fut interrompue par la Guerre. Au sortir de la Guerre, les sociétés locales ne retrouvèrent pas la même disponibilité des salles et un « Consortium des Sociétés wallonnes »

¹⁰ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 111.

¹¹ *Ibid.*, p. 111.

¹² *Ibid.*, p. 112.

¹³ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴ BERTRAND DE MARCHIN (JOSEPH), « Évolution de la littérature wallonne », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *XVI^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Verviers les 19, 20 et 21 mai 1934. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale de Liège et de l'Administration communale de Verviers*, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., p. 68.

¹⁵ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, op. cit., p. 6.

fut créé dont les représentations se donnèrent au Grand-Théâtre¹⁶. En 1926, le Théâtre Wallon du Palace fut créé.

1.1.1.3 La Fédération du Hainaut

Dans le Hainaut, la ville de Charleroi attira au tournant des XIX^e et XX^e siècles une bonne partie des auteurs du théâtre wallon, phénomène que certains observateurs expliquent par le développement industriel accru de cette ville, alors que Mons resta une ville forteresse jusqu'à la Première Guerre mondiale¹⁷. A. Carlier rappelle que le Cercle Wallon de Charleroi « Cèrke èt Tèyate Walons d'Châlèrwè » naquit le 2 janvier 1896 en réaction à la création de timbres bilingues, initiative d'un ministre flamand. « Chiffonnés » par la mention que ce ministre avait fait apposer sur les timbres – « Ne pas délivrer le dimanche. Niet bestellen op zondag » –, de « joyeux drilles de Charleroi [...] décidèrent de constituer une troupe qui ne jouerait pas autre chose que des pièces wallonnes »¹⁸. Les compositions théâtrales du cru étaient cependant rares et, après de nombreuses représentations de pièces d'Auguste Cador, ce sont les pièces d'Auguste Rainchon et d'Éloi Boncher que le Cercle Wallon de Charleroi porta à la scène, avant que des acteurs des Cercles des environs, ayant découvert ces nouveautés, se proposèrent de les monter à leur tour sur leurs propres tréteaux¹⁹.

L'Association Littéraire Wallonne de Charleroi (A.L.W.C.²⁰), fondée en 1908, prit l'initiative de rassembler en une fédération les groupements d'auteurs et les Cercles d'art dramatique qui, exclusivement ou en partie, mettaient à leur programme des pièces en dialecte²¹. L'A.L.W.C. fut brièvement dirigée par Joseph Modave (de Farciennes), avant d'être dirigée pendant trente ans par J. Vandereuse. Dès sa fondation, A. Carlier y assumait les fonctions de secrétaire, avant de devenir le secrétaire de la nouvelle Fédération dirigée par Alphonse Liber (1910-1924), directeur du charbonnage du Grand-Conty à Gosselies, et chansonnier wallon. Alphonse Liber « ne connaissa[nt] pas grand chose (*sic*) aux questions de théâtre », il fut entouré de délégués de Cercles dramatiques, tels : Brasseur (Cercle Wallon de Châtelet), le docteur Van Wilder (un Flamand de Gand venu s'établir à Gosselies et qui s'était intéressé à une troupe locale), Arthur Noël (membre d'une société de Leernes), Félix Baijot (dirigeant du Cercle de Couillet), et bien d'autres²². En 1911, la Fédération organisa un grand concours d'art dramatique à l'occasion de l'Exposition internationale de Charleroi. Ce concours se déroula dans l'ancien Eden

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷ J.-L. Fauconnier rappelle que l'exposition internationale – ardemment défendue par Jules Destrée – qui se tint en 1911 à Charleroi fut décisive pour cette ville industrielle.

¹⁸ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9. Pour évaluer l'importance de la production théâtrale du début du XX^e siècle, A. Carlier renvoie à l'inventaire dressé par J. Vandereuse en 1912 : VANDEREUSE, *Le théâtre wallon du Hainaut [1913]*.

²⁰ Après un quart de siècle, elle devint l'Association Royale Littéraire Wallonne de Charleroi (A.R.L.W.C.)

²¹ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », *op. cit.*, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 8.

– devenu plus tard une salle provinciale – exploité par Auguste Carton²³, ainsi qu’au Cirque des Variétés et au Théâtre de La Louvière. Il fallut la générosité d’A. Carton, se contentant d’une maigre recette, pour que, pendant plusieurs dimanches, puisse se dérouler la joute théâtrale. Pour les pièces en trois actes, le premier prix fut attribué à une compagnie boraine « Les Massoûs » qui triompha dans une comédie avec couplets dont, aux dires d’A. Carlier, les qualités scéniques laissaient pourtant à désirer. Dans la catégorie des pièces en un acte, ce fut le Cercle de Leernes qui remporta le premier Prix, avec l’interprétation de *Tièstus* d’H. Hurard (Verviers), pièce adaptée par A. Carlier en dialecte carolorégien²⁴. De 1924 à 1938, A. Carlier fut le président de la Fédération du Hainaut, avant de se consacrer davantage au mouvement politique wallon et à la rédaction de l’hebdomadaire *La Wallonie Nouvelle*.

1.1.1.4 La Fédération du Brabant

La création de l’Union des Cercles littéraires et dramatiques wallons du Brabant, en 1922²⁵, dut beaucoup à la préexistence du Cercle dramatique « Les Namurwès d’St-Djiles » fondé le 2 novembre 1919 à l’initiative d’Arthur Potier. À ses débuts, ce Cercle joua les œuvres d’Arthur Potier, de Lambotte, de Joseph Laubain et de Jules Evrard et, en 1930, il comptabilisait la mise en scène de plus de 200 actes et la création d’une vingtaine d’œuvres des auteurs précités²⁶. Le Cercle se fit rapidement remarquer lors des tournois provinciaux organisés par « Les Loisirs des Travailleurs » du Brabant et dut beaucoup à la régie d’Edmond Warnier (1923 à 1928) et ensuite à celle de Jules Evrard. En 1921, le Président (A. Potier) alla « prêcher la bonne parole à Nivelles et parvint à fusionner le nouveau groupement avec l’Union régionaliste de l’arrondissement »²⁷. En 1922, l’Union régionaliste du Brabant wallon comptait 35 Cercles²⁸, alors que 100 sociétés étaient affiliées à Liège, 20 à Namur et 30 dans le Hainaut. Au IV^e Congrès de Littérature et d’Art dramatique wallons (Nivelles, 1922), le président fraîchement élu de l’Union régionaliste du Brabant wallon peut dénombrer 35 Cercles fédérés et de nombreux membres adhérents individuels, et exposer en des termes militants sa croyance en une « âme » et une culture populaire wallonnes :

Tous ceux que j’ai, Messieurs, au nom de l’organisme que je représente, l’honneur de vous présenter, sont des bons soldats de la cause de l’Art wallon. De toutes parts, leurs cohortes nombreuses ont répondu à notre appel pour venir parler ici de leur théâtre et de leur littérature, et chercher avec nous les moyens de les servir et de les élever.

²³ Auguste Carton, originaire de Marchiennes, fut acteur professionnel avant de devenir directeur de théâtre.

²⁴ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », *op. cit.*, p. 11.

²⁵ L’« Union » est formée en novembre 1921 et fondée officiellement le 19 février 1922. Émile Van Cutsem en fut le président de 1921 à 1945. Dans les années 1930, l’Union devint la « Fédération Littéraire et Dramatique wallonne du Brabant ».

²⁶ FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, « Les Namurwès d’St Djiles », *Pro Arte*, 5^e année, n° 53, septembre 1930, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ Les Cercles wallons de Bruxelles sont compris.

[...] Vous avez compris comme nous, combien, dans la Marche Latine que constitue le Brabant wallon, il était urgent et nécessaire de soutenir de votre autorité morale et aussi de votre aide financière ceux qui se sont donné la belle et haute mission de faire vivre et prospérer l'Art wallon et la littérature wallonne, qu'ils soient les écrivains, les chansonniers, les artistes, ou encore les acteurs mettant leur cœur et leur talent au service de l'Art dramatique de nos écrivains du terroir. [...] Messieurs, c'est ici, peut être plus que partout ailleurs en notre chère Wallonie, qu'il importe de sauver de la décadence et de l'abâtardissement, la langue qui fut celle de nos pères. Vous avez compris, Messieurs, qu'on ne peut sauver l'âme et la culture populaires, qu'on ne peut résister à la conquête intellectuelle et à l'emprise des cultures adverses si on n'entoure pas d'un culte fervent et agissant la langue même de ce peuple, miroir de son âme, fleur de son cœur, et c'est Mistral, cet autre régionaliste fervent de génie qui a dit : « Le peuple qui tient sa langue, tient la clef qui le délivrera de ses fers ».²⁹

En août 1930, la Fédération du Brabant comptabilisait 72 Cercles affiliés, dont, entre autres, 19 Cercles à Bruxelles et 13 à Nivelles, les autres Cercles se répartissant entre les localités de : Baisy-Try, Braine le château, Ceroux-Mousty, Court-Saint-Étienne, Fonteny, Grez Doiceau, Jauchelette, Jodoigne, Loupoignes, Marilles, Ottignies, Saintes, Tangissart, Tubize, Villers-la-Ville, Wavre et Waterloo³⁰.

1.1.1.5 La Fédération du Luxembourg

La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Luxembourg fut créée en 1932 et comptabilisait 27 adhésions en 1936 (12 Cercles français, 10 Cercles wallons, et 5 adhérents individuels), alors que 110 Cercles non affiliés étaient actifs dans la province du Luxembourg³¹. Comme l'analyse J. Vandereuse, la configuration géographique et sociale particulière du Luxembourg contribua au retard pris dans le développement de la littérature et plus spécialement du théâtre. En effet, si l'on considère qu'en 1930 cette province compte 220.920 habitants – et donc 0,5 hab. par hect., comparé à Charleroi qui atteignait une moyenne de 28.177 habitants –, et que les salles pour l'organisation de spectacles ne se trouvent que dans des agglomérations importantes, il est aisé de comprendre le faible taux de la production théâtrale locale³². J. Vandereuse évoque aussi la grande variété des dialectes de la province³³ pour expliquer que les quelques Cercles dramatiques existants sont principalement localisés dans le nord et subissent

²⁹ VAN CUTSEM (ÉMILE), « Réception officielle à l'hôtel de ville. Discours de M. Émile Van Cutsem », FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONNES DU BRABANT, *IV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, Nivelles, 13, 14 et 15 août 1922*, Bruxelles, Établissements A. Gilles, 1923, p. 11.

³⁰ Cf. Annexe 3 Liste des Sociétés affiliés à la Fédération des Cercles Littéraires et Dramatiques Wallons du Brabant, p. 354.

³¹ GOOSSE (MAURICE), « Rapport présenté par M. Maurice Goosse, Président de la Fédération Littéraire et Dramatique du Luxembourg », UNION NATIONALE DES FÉDÉRATIONS WALLONNES, *XVIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Houffalize, les 19 et 20 juillet 1936. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration Provinciale du Luxembourg et de l'Administration Communale de Houffalize*, Dinant, Imprimerie L. Bourdeaux-Capelle, s.d., p. 41.

³² VANDEREUSE, *La littérature dialectale dans la province de Luxembourg*, p. 1.

³³ J. Vandereuse s'appuie sur une Enquête du Musée de la Vie Wallonne (t. I, p. 273 à 283) pour donner l'analyse suivante : « Tandis qu'à Arlon et la contrée frontrière, le peuple parle le bas allemand, les habitants de la région de Virton, Etalle, Florenville, Chiny font usage du gaumais, sous-dialecte du lorrain. D'un autre côté, la région (*sic*) Marche, Laroche, Houffalize, Saint-Hubert, Bastogne, Paliseul, Neufchâteau, Bouillon fait partie du 'Centre Wallon' dont le parler s'apparente au namurois et la partie nord (Durbuy, Erezée, Vielsalm) se rattache à l'est-wallon (dialecte liégeois) », in *Ibid.*, p. 2.

l'influence des dramaturges liégeois et verviétois. Quant aux auteurs des pièces dialectales, J. Vandereuse – qui s'est livré à un repérage des pièces et au dévoilement de l'identité d'auteurs qui se dissimulaient derrière leur anonymat – affirme que, à la différence des autres provinces romanes de la Belgique, « à part une exception, aucun ouvrier manuel, aucun primaire luxembourgeois n'a écrit pour le théâtre »³⁴. Et si l'on rencontre des pièces bilingues dans le répertoire luxembourgeois, ce n'est certes pas pour sacrifier à la mode du moment, mais parce que « les Cercles doivent donner une satisfaction partielle à leurs membres honoraires, habitants de la capitale, qui ne comprennent pas le wallon »³⁵.

Au Congrès de Houffalize (1936), le Président de cette Fédération, Maurice Goosse, s'interrogea sur la possibilité de créer un mouvement en faveur de la littérature wallonne dans le Luxembourg – et donc un programme d'approfondissement et d'expansion de la littérature wallonne – plus qu'il n'énuméra des activités déjà menées. Il y est question de mettre sur pied un vaste programme destiné à familiariser de nouveaux adeptes à la lecture et à l'orthographe wallonnes (véritable cheval de bataille, dans ces années-là, pour l'ensemble des agents wallons). Dans ce but, aucune voie n'est négligée : l'envoi de journaux wallons, la mise à disposition de livres provenant de bibliothèques wallonnes, la participation au dictionnaire wallon, au Musée de la Vie Wallonne. Comme l'envisage M. Goosse, l'instituteur de village pourrait jouer un rôle efficace de propagandiste :

Il est ordinairement né dans la Commune où il enseigne, il en connaît le patois, il possède certains loisirs, il se trouve en rapport avec le Clergé et les Administrations Communales qui détiennent de nombreuses archives.³⁶

Les rapports lus par d'autres responsables du théâtre dialectal dans le Luxembourg réaffirment les difficultés rencontrées par les Cercles et les auteurs, et la nécessité d'y apporter des remèdes. L. de Potter ne cache pas que la province est encore « inexpérimentée » en matière littéraire et théâtrale, même si le plus ancien de ses Cercles, « La Société Royale Dramatique 'Les XXV' » de Vielsam, fut fondé en 1885. Contrairement aux propos engagés des défenseurs du théâtre wallon dans les provinces de Liège et de Hainaut, L. de Potter insiste sur la nécessité de joindre l'étude de la littérature wallonne à celle de la littérature française : « Soyons Wallons par esprit de clocher, par amour de notre petite Patrie, mais soyons aussi les admirateurs de l'Art Français »³⁷. L. de Potter en appelle à un groupement des nombreuses sociétés et à leur adhésion à

³⁴ *Ibid.*, p. 2.

³⁵ *Ibid.*, p. 2.

³⁶ GOOSSE (MAURICE), « Rapport présenté par M. Maurice Goosse, Président de la Fédération Littéraire et Dramatique du Luxembourg », Union Nationale des Fédérations Wallonnes, *XVIII^e Congrès de Littérature et d'Art Dramatique Wallons organisé à Houffalize, les 19 et 20 juillet 1936. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration Provinciale du Luxembourg et de l'Administration Communale de Houffalize*, Dinant, Impr. L. Bourdeaux-Capelle, [s.d.], *op. cit.*, p. 40.

³⁷ DE POTTER (L.), « Situation matérielle des sociétés d'amateurs. Quelques conseils d'un Vétéran », in *Ibid.*, Imprimerie L. Bourdeaux-Capelle, p. 44. Cette attitude se rapproche du choix souvent fait par les Cercles dramatiques de la province

la Fédération, afin d'obtenir de meilleurs résultats artistiques, tout en sachant que la province du Luxembourg en est encore à devoir résoudre des questions d'ordre pratique, comme le grimage :

Le grimage est aussi un des éléments du succès et c'est peut-être le plus gros écueil pour nous qui sommes loin des Centres et des artistes capables de réaliser une tête de caractère ou un personnage historique. Le soin du détail constitue la perfection et le fini du spectacle³⁸,

ou le fort isolement des Cercles et leur difficulté de

se mettre au niveau des cercles proches des grands centres qui, par leurs moyens de communication multiples et faciles, peuvent se rendre compte de visu, en assistant aux spectacles donnés par des théâtres réguliers ou par des cercles d'amateurs réputés, des moyens dont ils peuvent disposer pour s'améliorer [...].³⁹

Une mesure sans doute plus efficace pour l'avenir intellectuel des Sociétés consisterait en ce que les autorités du Luxembourg encouragent officiellement les Sociétés, en dotant les concours de plusieurs coupes provinciales.

1.1.2 *Les Congrès wallons et le Comité interfédéral*

1.1.2.1 Organisation

Dès le I^{er} Congrès interprovincial des Fédérations wallonnes, littéraires et dramatiques (1919)⁴⁰, l'activité du théâtre d'amateurs dialectal fit l'objet de nombreux rapports et réflexions. Afin d'organiser ce premier Congrès annuel des Fédérations wallonnes, J. Closset créa un « Comité interfédéral » qui fut constitué officiellement au Congrès suivant à Namur en 1920. Le « Comité exécutif du Congrès » (1921) évolua l'année suivante en un Comité permanent en mesure de relier activement les quatre Fédérations wallonnes du pays⁴¹. Il eut très vite la mission de préparer les questions à soumettre lors des Congrès, mais aussi de réaliser les vœux votés lors de ces congrès, en réexaminant une dernière fois les vœux émis, et en décidant de les transmettre au gouvernement, ou de charger les Fédérations de les transmettre aux pouvoirs provinciaux dont elles relevaient. Il dut aussi affronter d'autres questions telles : « l'organisation d'une compétition interprovinciale, le combat pour le rétablissement des primes gouvernementales dans une entente

d'inscrire à leur programme un drame en trois actes en français et, pour terminer, un acte en wallon, en raison de la très grande diversité des dialectes wallons sur le territoire de la province.

³⁸ *Ibid.*, p. 44.

³⁹ DEBIERE (G.), « Rapport présenté par M. G. Debiere, Secrétaire de la Fédération Littéraire et Dramatique du Luxembourg », in *Ibid.*, p. 48.

⁴⁰ Ce congrès fut organisé à l'initiative du secrétaire de la « Fédération-pilote » de Liège, Joseph Closset. Il rassemblait donc les Fédérations des provinces de Liège, de Namur, de l'arrondissement de Verviers et du Hainaut. En 1905, un premier Congrès extraordinaire avait réuni à Liège ces mêmes Fédérations.

⁴¹ ANONYME, « Activité du Comité interfédéral et suite donnée aux vœux émis dans les précédents Congrès », FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONNES DU BRABANT, *IV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, Nivelles, 13, 14 et 15 août 1922*, Bruxelles, Établissements A. Gilles, 1923, p. 17-18.

avec les groupements similaires, français et flamands, et l'établissement d'un contact avec les Commissions provinciales et la Commission nationale des Loisirs de l'Ouvrier »⁴².

Ce Comité interfédéral suscita quelques critiques en 1925 et fut rebaptisé en octobre 1930, sous l'impulsion d'É. Van Cutsem, « Union Nationale des Fédérations Dramatiques et Littéraires Wallonnes » (U.N.F.D.L.W.)⁴³. Le 1^{er} octobre 1930, Ch. Defrêcheux, A. Noël et F. Stévant sont appelés à remplir, respectivement, les fonctions de président, de secrétaire-général et de trésorier de cette Union Nationale. Lors de la première assemblée, il fut décidé de constituer quatre sections opératoires :

- 1^{ère} Section : Organisation des Congrès.
- 2^{ème} Section : Subsidés – Questions fiscales – Questions juridiques – Primes – Interventions diverses – Auteurs et sociétés – Distinctions honorifiques.
- 3^{ème} Section : Coupe Challenge wallonne – Concours du Grand Prix du Roi – Concours littéraires dramatiques et de diction.
- 4^{ème} Section : Questions musicales – Documentation et propagande.⁴⁴

1.1.2.2 Spectre social

Quel spectre social est touché par les Congrès wallons ? Pour celui de Nivelles en 1922, il semble que « toutes les classes sociales » de Nivelles aient contribué à l'entreprise du jour et que « les dames elles-mêmes [aient été] de [la] fête »⁴⁵. On dénote cependant une évolution dans le patronage symbolique des Congrès de 1919 à 1939. Contrairement à ce que révèle la publication des Congrès successifs, aucun « haut patronage » ni « comité de patronage » n'est mentionné en 1922, hormis un « sous les auspices de l'Administration communale ».

Cette situation évolue en 1926 date à laquelle le Congrès est encore placé sous les auspices de la ville de Nivelles, mais aussi sous le haut patronage des gouverneurs des provinces de Brabant (le Baron De Beco), de Liège (Grégoire), de Namur (le Baron de Gaiffier d'Hestroy), de Hainaut (Damoiseaux) et de Luxembourg (le Comte de Briey), ainsi que sous celui d'un comité composé du directeur au ministère des Sciences et des Arts (Franz Folie) et du Président et de membres de députations permanentes et, enfin, de Conseillers provinciaux et communaux.

En 1931, le XIII^e Congrès se tient pour la première fois sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges. Le Comité d'honneur s'est encore étoffé car, outre le ministre des Sciences et des Arts, et les gouverneurs de province et bourgmestres des villes, il s'enrichit de membres de la Chambre des Représentants (Bovesse, Branquart, Colleaux, Destrée, Ernest, Hubin, Jennissen, Marquet, Pater, Piérard) et de membres de l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises (L. Delattre, G. Doutrepoint, L. Dumont-Wilden, J. Feller, H. Krains, A.

⁴² LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 112.

⁴³ L'U.N.F.D.L.W. eut son siège à Namur.

⁴⁴ STEVART (FERNAND), « Le 10^e anniversaire de l'Union Nationale des Fédérations wallonnes », *Echos de Wallonie*, 6^e année, n° 1, 01/01/1940, p. 1.

⁴⁵ VAN CUTSEM, « Réception officielle à l'hôtel de ville. Discours de M. Émile Van Cutsem », op. cit., p. 12.

Mockel, H. Stiernet, M. Wilmotte), sans oublier le secrétaire général de l'Association des Auteurs et Compositeurs dramatiques belges de langue française (H. Liebrecht), les directeurs de journaux wallons (*La Terre wallonne*, *La Vie wallonne*, *La Défense wallonne*), et les différentes Fédérations wallonnes.

Dès l'année suivante, le compte rendu du Congrès mentionne le Haut Patronage Royal et les présidents du Comité d'honneur (le ministre des Sciences et des Arts – Petitjean –, le ministre des Postes, Télégraphe, Téléphone – Bovesse –). Une innovation est apportée par la création d'une rubrique des « Membres protecteurs », d'une autre rubrique pour les « Adhérents individuels », et d'une troisième pour les « Cercles adhérents ». La rubrique « Adhérents individuels » révèle une représentation massive de la province de Liège.

En 1935, si le titre reste fidèle aux Congrès précédents (« de Littérature et d'Art dramatique wallons »), une petite ouverture s'opère puisque, pour la circonstance, le Congrès se tiendra – en plus du patronage royal et gouvernemental – sous les auspices « de l'Exposition [internationale de Bruxelles] et de l'Art wallon ».

En 1939, l'intitulé du Congrès subit une transformation hautement significative de l'évolution du mouvement wallon, puisqu'on annonce un « Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons » organisé à Liège « sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège ».

Le premier Congrès qui se tint après la Seconde Guerre mondiale retrouvera une dénomination épurée des surcharges sémantiques précédentes. En 1946, on peut lire « 22^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons tenu à Nivelles les 9-10 juin 1946 ».

1.1.2.3 Financement

En ouvrant la séance du XIV^e Congrès de l'U.N.F.D.L.W. (1932), A. Carlier rappelle que le nerf de la guerre des Fédérations wallonnes est encore et toujours la question des ressources, étant donné que, jusqu'alors, l'U.N.F.D.L.W. n'a vécu que des minimales contributions des Fédérations wallonnes⁴⁶. Des démarches furent faites auprès de gros industriels, mais les réponses reçues ne suffirent pas à couvrir les seuls frais d'envoi des centaines de circulaires. Plutôt que de mettre une nouvelle fois au pilori l'indifférence des pouvoirs publics, A. Carlier s'en prend avec véhémence aux sociétés dramatiques florissantes – lorsqu'elles donnent des spectacles dans des centres peuplés – refusant d'assister l'U.N.F.D.L.W., qui souhaite pourtant se constituer en véritable institution de défense des intérêts de ces mêmes sociétés. Par manque de sources en la matière, il est difficile de connaître annuellement le nombre des sociétés dramatiques affiliées aux Fédérations provinciales wallonnes, mais lorsque l'on dispose de chiffres, il s'avère parfois que

⁴⁶ CARLIER (ARILLE), « Discours de M. Carlier, Président de l'U.N.F.W. », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE NAMUR, *XIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi (Dinant, les 25, 26 et 27 juin 1932)*, Namur, Imprimerie Dave, s.d., p. 23.

plus de 95 % des Cercles d'amateurs wallons ne sont pas affiliés à la Fédération de leur province (c'est le cas dans le Hainaut, en 1922). A. Carlier dénonce donc le manque de corporatisme de la base qui affaiblit le rôle de l'U.N.F.D.L.W. :

[Les sociétés dramatiques] donnent des fêtes au profit des œuvres de bienfaisance. Le but est louable. Mais l'œuvre à laquelle nous sommes attachés, n'est pas moins intéressante. Qu'elles songent que c'est pour elles que nous luttons et que, par ricochet, c'est elles qui retireront le fruit de nos efforts.⁴⁷

1.1.2.4 Mesures légales

Les sociétés : des a.s.b.l.

Le 27 juin 1921, les sociétés dramatiques peuvent bénéficier de la loi qui organise la personnalité civile des associations sans but lucratif, loi promulguée en réaction à un système longtemps critiqué. Les sociétés théâtrales se voient dorénavant dans la possibilité de « jouir du droit de plaider, de recevoir des dons et des legs et de gérer un patrimoine commun », outre la liberté d'association déjà contenue dans la Constitution⁴⁸. Toutefois, en 1926, L. Herman est bien obligé de constater que depuis que cette loi est en vigueur en Belgique, « un long atavisme nous en sépare encore ». Ce ne sont certainement pas les formalités exigées par cette loi qui ont dissuadé les groupements théâtraux existants de se constituer en a.s.b.l. En effet, ces groupements n'ont aucun mal à rassembler un minimum de trois associés, ni à procéder aux formalités d'élection des membres, d'attributions de l'assemblée générale, de nomination des administrateurs, etc. Alors que ces groupements y gagneraient en *stabilité* – par la difficulté de dissoudre une association ainsi constituée – ; en *progrès* – induit par les « responsabilités nouvelles » – ; en *visibilité* auprès d'autres Cercles, mais aussi et surtout auprès des pouvoirs publics ; et en *postérité*, dans la mesure où seraient permises des « libéralités entre vifs et testamentaires », ils hésitent encore à s'assurer « une vie plus sûre et une existence plus prospère qu'à l'heure actuelle »⁴⁹. Enfin, le principal avantage de l'adoption de ce cadre juridique pour les Cercles résiderait dans la possibilité de « s'installer dans leurs meubles, de devenir propriétaires de leur local et de leur théâtre ou de leur bibliothèque »⁵⁰. L. Herman encourage à cette démarche juridique, principalement les Cercles les plus importants et spécialement les Fédérations régionalistes. Malgré les avantages rappelés d'une telle démarche, le Président de séance (Ch.

⁴⁷ CARLIER (ARILLE), « Discours de M. Carlier, Président de l'U.N.F.W. », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE NAMUR (dir.), *XIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique Wallons. Sous le Haut Patronage de S. M. le Roi (Dinant, les 25, 26 et 27 juin 1932)*, Namur, Imprimerie Dave, 1932, p. 24.

⁴⁸ HERMAN (LÉON), « La constitution des sociétés dramatiques wallonnes en association sans but lucratif », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, *VIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons. Tenu à Nivelles les 28, 29 et 30 Août 1926*, Nivelles, Imprimerie Louis Havaux-Houdart, 1926, p. 64.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 69.

Defrêcheux) est bien forcé de reconnaître que, en 1926, seul le Théâtre Wallon de Liège est constitué en a.s.b.l.

Quel statut pour les auteurs et les acteurs ?

M. Tamine souligne aussi au Congrès wallon de 1939 la situation économique déplorable des acteurs professionnels. Il remarque, paradoxalement, que la section d'Art des Loisirs de l'Ouvrier, en mettant sur pied des cours d'« Art dramatique », a contribué bien malgré elle à précariser le statut de ces acteurs professionnels :

en donnant à des ouvriers les outils destinés à s'orner l'esprit durant leurs heures de loisirs, les grands altruistes ont amené les bénéficiaires de leur bonté à prendre le pain d'autres ouvriers qui, eux, n'ont jamais de loisirs. Car le métier d'acteur ne comporte ni trêve, ni repos, ni pension, ni vacances payées, ni délassement : c'est le travail forcé à perpétuité, le travail qui use les forces, qui mine la santé dans des lieux essentiellement malsains, qui anémie les plus solides ; mais qui, pourtant, ne parvient pas à tuer l'âme de ces braves gens qui consacrent leur vie à cet idéal : le Théâtre !⁵¹

1.2 Une neutralité idéologique ...parfois poreuse

Quelle était la coloration politique des Fédérations et des Congrès ? Dans les statuts des Fédérations wallonnes littéraires et dramatiques, il est dit qu'elles ne font pas de politique, et Defrêcheux met en garde contre toute transgression :

Le jour où nos groupes seront réputés associations politiques, nous verrons le gouvernement nous couper les vivres, les provinces ne plus nous accueillir comme elles le font, les administrations communales considérer qu'elles ne peuvent pas mécontenter une partie de la population. Nous devons rester exclusivement sur le terrain littéraire.⁵²

Dans le règlement qui accompagne la lettre d'invitation au IV^e Congrès envoyée le 15 juin 1922 aux Fédérations et Cercles, l'article 3 énonce : « Toute question politique, de quelque ordre qu'elle soit, est rigoureusement exclue du Congrès »⁵³, et

Les Congrès réalisent, ainsi, en dehors de toute préoccupation politique wallonisante, une œuvre saine, vraiment utile et bien wallonne en étudiant la littérature et le théâtre de chez nous, en

⁵¹ TAMINE (MAURICE), « Les cours d'art dramatique populaire dans le Hainaut », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^e ANNIVERSAIRE 1894-1939), *Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XXI^e Congrès, organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1939, p. 166.

⁵² VAN CUTSEM (ÉMILE), « Le théâtre de dialecte au service de l'idée wallonne », Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique du Hainaut, *Onzième Congrès de Littérature et d'Art dramatique Wallons tenu à Charleroi les 16 et 17 avril 1933. Compte rendu*, Charleroi, Imprimerie-Éditions F. Collins, 1934, [Intervention de Defrêcheux], p. 64.

⁵³ ANONYME, « Règlement », FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONNES DU BRABANT, *IV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, Nivelles, 13, 14 et 15 août 1922*, Bruxelles, Établissements A. Gilles, 15 juin 1923, p. 6.

embellissant leur production et en les faisant aimer du public qui s'attache d'autant plus au terroir, à la vieille terre de nos ancêtres.⁵⁴

On retrouve cet a-politisme dans des Cercles dialectaux tel que *Les Rêlis Namurwès* :

On ne fait pas de politique aux *Rêlis*. « Êtes-vous blanc, êtes-vous bleu, moi je suis plutôt rouge », on ne connaît pas ça. On y est wallon et non pas wallingant ; on laisse cela aux politiciens arrivistes. Je pense que c'est la bonne façon de servir la Wallonie.⁵⁵

Même les tensions linguistiques et politiques qui s'intensifièrent au cours des années 1930 eurent peu d'échos – excepté dans les revendications pour un poste de radiophonie wallonne – dans les débats des Congrès, et seule l'intervention individuelle de l'un ou de l'autre dénota une volonté d'obtenir les mêmes droits et la même reconnaissance que ceux accordés par l'État au théâtre en français et au théâtre en néerlandais (notamment dans le financement des sociétés dramatiques en 1936, 1937 et 1938).

Cette revendication d'une neutralité idéologique dans les Congrès wallons de littérature et d'art dramatiques, mais aussi dans les règlements des Concours, constitua une contrainte idéologique interne du champ théâtral wallon qui explique, en partie, le déclin du théâtre wallon au cours des années 1930 et les impasses rencontrées dans la constitution d'un répertoire de qualité et dans les revendications radiophoniques. Comme la partie consacrée à la « Distinction » du théâtre dialectal le mettra plus clairement en évidence (*cf.* 2. La distinction : langues, dramaturgies, codes esthétiques, genres, thématiques), les débats portèrent essentiellement sur la nécessité ou non de « moderniser » le théâtre dialectal, tant du point de vue de sa langue, que de ses thèmes, de sa construction, et de son approche scénique. Or, bon nombre d'auteurs de la génération aînée continuent à affirmer que ce théâtre se doit de représenter la « vie des gens de chez nous » et ne peut aborder des sujets sociaux, religieux, idéologiques qui seraient le fait d'hommes ayant une certaine instruction et un statut professionnel bien éloigné de celui de l'ouvrier. En agissant de la sorte, les agents du champ théâtral wallon ont contribué à détourner la production littéraire de sujets que certaines troupes de l'époque (citons par exemple le Théâtre du peuple de Fernand Piette) ou certains auteurs (ceux qui écrivirent les nombreux chœurs parlés) n'ont nullement dédaignés. Est-ce à dire que le théâtre en wallon n'aborda jamais les questions politiques de l'époque ? Ce serait céder à la simplification alors que la production théâtrale wallonne fut extrêmement diversifiée. Cependant, il convient d'affirmer que les représentants des Cercles dramatiques affiliés aux Fédérations provinciales, et en l'occurrence participant aux Congrès de l'U.N.F.DL.W., se gardèrent de tout prosélytisme, et que les « sorties » de certains furent généralement désapprouvées.

⁵⁴ ANONYME, « Lettre d'invitation », FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONNES DU BRABANT, *IV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, Nivelles, 13, 14 et 15 août 1922*, Bruxelles, Établissements A. Gilles, 15.6.1923, p. 3.

⁵⁵ GILLAIN, « Les Rêlis Namurwès », *op. cit.*, p. [33].

1.2.1 *Refus d'une accointance avec le Mouvement wallon, mais tentation régionaliste contre un « centralisme unitaire et niveleur »*

Les propos tenus par É. Van Cutsem en 1930 n'ont rien perdu de la force de conviction et du militantisme dont faisait preuve ce représentant des sociétés et auteurs wallons de la province du Brabant lors du Congrès réalisé en 1922 à Nivelles, alors que la Fédération du Brabant venait juste d'être créée. Ses propos doivent être replacés dans le contexte des tensions linguistiques belges de la fin des années 1920, sans pour autant que l'auteur mette en question la suprématie des institutions belges :

[La Fédération du Brabant] vous apporte, à vous, dignes représentants d'une race indéfectiblement attachée aux institutions d'une Belgique libre et indépendante, l'expression de toute son amitié et de son plus pur et plus fidèle dévouement à ce qui vous est le plus précieux : la défense de notre belle, chère et douce langue wallonne, que nous voulons toujours plus vivace, toujours plus respectée et toujours plus honorée.⁵⁶

Dans son rapport, É. Van Cutsem essaya de convaincre l'assemblée présente d'obtenir pour les Wallons l'équivalent de la coupe-challenge d'une valeur considérable (« Het Landjuweel ») déjà obtenue par les Flamands. En 1931, la Coupe du Roi fut créée (*cf.* Chapitre III. 3.3.1 Le Grand Prix du Roi Albert I^{er} (1932)). Mais, pour l'heure, É. Van Cutsem propose une série de mesures visant à augmenter la visibilité (symbolique) du Comité interfédéral en le rebaptisant « Union Nationale des Fédérations Dramatiques et Littéraires Wallonnes » et en divisant ses tâches en quatre sections (*cf.* Chapitre III. 1.1.2 Les Congrès wallons et le Comité interfédéral). É. Van Cutsem tient un discours dépourvu de toute ambiguïté :

Sans vouloir faire de la politique, il convient cependant de penser à la gravité de l'heure. Les forces wallonnes doivent être concentrées en organismes agissants et bien disciplinés. Nos sociétés littéraires et dramatiques exercent une influence considérable sur la culture racique, et dans le Brabant surtout nous apercevons que les adeptes du mouvement wallon deviennent plus nombreux grâce aux bonnes réunions dans lesquelles les œuvres de nos auteurs du terroir sont mises en évidence. Par l'organisation de compétitions ayant une allure plus officielle, notre prestige grandira et notre rôle en deviendra plus efficace.⁵⁷

A. Carlier, qui fut président de la Fédération du Hainaut de 1924 à 1938 et président de l'U.N.F.D.L.W., se garda jusqu'à la fin des années 1930 de mêler les questions littéraires wallonnes aux questions politiques du moment. En 1931, toutefois, alors qu'on fêtait pour la première fois depuis l'armistice la fête des Wallons à Charleroi, il prononça un discours rappelant que de 1918 à 1930 l'« idée wallonne fut oubliée », sous l'action délibérée de certains :

⁵⁶ VAN CUTSEM (ÉMILE), « À propos des encouragements à l'Art dramatique wallon », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *Congrès d'Art, de Littérature et de Folklore wallons (douzième congrès). Organisé à Liège, les 15, 16 et 17 août 1930. Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1930, p. 45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 46-47. Ce rapport ne fut suivi d'aucune observation et les conclusions en furent adoptées.

Des gens intéressés avaient façonné l'opinion ; on avait dénaturé l'histoire et faussé les cerveaux. L'esprit de symétrie, chers aux Brusseleers, rejetait aux extrêmes et les nationalistes du nord – flamingants, frontistes, etc. – et les wallonisants. Pour mieux symboliser l'horreur qu'ils éprouvent à notre adresse, nos adversaires ont même, sans se douter qu'ils démontrent ainsi leur ignorance du génie de notre langue, créé ce monstre verbal : wallingantisme.

Wallingant, qui ne s'incline pas devant la supériorité incontestable des gens de la capitale ! Wallingant, qui ne veut pas admettre que Bruxelles est le nombril du monde ! Wallingant, qui s'insurge contre la prétention des centralisateurs de tous crins de façonner les habitants du royaume de Belgique sur le modèle, à l'image et à la ressemblance de Monsieur Beulemans et de Mme Kakebroeck.⁵⁸

En 1933, au Congrès de Charleroi, É. Van Cutsem entretint l'assemblée présente de la sauvegarde de l'« âme wallonne ». S'il n'ignore pas que, pour cette noble cause, des Associations, des Liges, des Unions et des Fédérations ont été créées, il déplore que les vœux formulés par ces organismes aient été suivis de peu de réalisation⁵⁹. Sans sortir du cadre idéologiquement neutre que le règlement des Congrès lui imposait, É. Van Cutsem fit un long développement sur l'obligation où les sociétés se trouvaient de jouer exclusivement en wallon, pour répondre à l'indifférence, voire à l'hostilité adverse. Et ce rapporteur de vanter la « recrudescence de l'esprit et du sentiment wallons » depuis l'après-guerre, le « savoureux langage de nos pères », et de critiquer les nombreux Wallons qui, « par snobisme ou fausse honte, [...] préfèrent maintenant vouer toute leur affection (avec affectation) à la noble langue française dont ils usent sans pouvoir exclusivement dissimuler leur bon accent du terroir »⁶⁰. Cette intervention d'É. Van Cutsem ne laissa pas l'assemblée indifférente et suscita les réactions de MM. Frisque, A. Carlier, Ch. Degrange, Ch. Defrêcheux, Lagauche, E. Haucotte, H. Vervier, J. Closset et É. Lempereur.

Pour Frisque (Liégeois vivant à Bruxelles), les liges wallonnes de Bruxelles ne comprennent pas assez « l'utilité de créer et de maintenir dans leur sein des sections dites d'agrément »⁶¹, alors que celles-ci amènent de nouveaux adhérents aux liges politiques. Il précise encore qu'à Ixelles, là où « bat le véritable cœur wallon de l'agglomération bruxelloise », « pas mal de Wallons sincères et convaincus sont abandonnés à eux-mêmes »⁶². Pour A. Carlier, même si les deux mouvements partent d'un sentiment semblable, il convient de distinguer l'activité littéraire et dramatique de l'activité politique, sans pour autant empêcher qu'une association wallonne locale revête un double aspect. Mais, à partir du moment où une association s'affilie à

⁵⁸ CARLIER (ARILLE), « Discours prononcé par Arille Carlier lors de la fête de Wallonie du 27 septembre 1931, place du Bus, 7 h 30 du soir », Lempereur (Émile), *Le 26 septembre 1887 naissait Arille Carlier. Hommage à Arille Carlier - Charleroi 25 septembre 1987*, [Charleroi], Institut Jules Destrée et Association littéraire wallonne de Charleroi, 1987, p. 12. Il importe que les Wallons s'opposent « à tout ce qui pourrait porter atteinte à notre civilisation exclusivement française », quelles que soient les stratégies adoptées : le fédéralisme fécond, la décentralisation, le front unique avec les Flamands de langue française, les regards d'envie vers le sud jetés par certains qui se souviennent des temps où les Wallons combattirent sous Napoléon. Dans ce même discours, A. Carlier revendique la liberté de la jeunesse wallonne à étudier la seconde langue de son choix, l'anglais, l'espagnol, ou l'allemand, au même titre que le flamand.

⁵⁹ VAN CUTSEM, « Le théâtre de dialecte au service de l'idée wallonne », *op. cit.*, p. 61.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

⁶² C'est aussi au début des années 1930 que commencèrent les revendications du champ culturel wallon pour l'obtention d'un émetteur radiophonique propre.

une Fédération – qu’il s’agisse par exemple d’une section d’agrément d’une ligue wallonne –, elle ne peut s’occuper que des dialectes, de leur littérature et de leur folklore. A. Carlier refuse aussi que les sociétés affiliées aux partis catholiques, socialistes, etc. et affiliées en même temps à une Fédération wallonne demandent à leur Fédération ou à l’U.N.F.D.L.W. de régler des problèmes qui sortent de leurs compétences. Finalement, É. Van Cutsem, constatant que son vœu pouvait être mal interprété, décida de le retirer. Ch. Degrange, incriminant le titre peu clair du rapport proposé par É. Van Cutsem, souhaite revenir sur la question de la langue wallonne et, sans invoquer des motivations directement politiques, proposa que les auteurs wallons soignent la langue et le choix des personnages, et que les idées de la race soit défendues : « On ferait bien de rechercher les caractères généraux du Wallon »⁶³. É. Lempereur attira l’attention sur l’existence d’un vivier potentiel d’auteurs wallons dans une institution comme l’Université catholique de Louvain :

Au point de vue de la politique wallonne, les jeunes universitaires catholiques de Louvain n’ont pas les mêmes conceptions que d’autres jeunes auteurs. Au point de vue littéraire, ils ne demandent qu’à entrer dans le mouvement. Il faudrait que les sociétés dramatiques de Wallonie aillent chez eux donner quelques représentations et que nos militants leur fassent des conférences littéraires. Il y a là-bas de nombreux étudiants qui ne demandent qu’à écrire en wallon.⁶⁴

En 1938, A. Carlier sortit quelque peu de la réserve et de l’« exception d’incompétence » revendiquées en 1933 et se proposa d’examiner la « philosophie de notre mouvement », les « motifs les plus secrets et trop souvent ignorés, parfois par les acteurs eux-mêmes, qui poussent les Wallons à cultiver leurs dialectes »⁶⁵. Se gardant bien de faire de la politique, il constate que « l’Europe traverse une crise nationalitaire » : « Les aspirations autonomistes, sécessionnistes ou réunionnistes se manifestent partout, dans notre vieux monde bouleversé. La carte politique de l’Europe se refait un peu chaque jour »⁶⁶. Pour A. Carlier, même si les frontières politiques des nations coïncidaient un jour avec les nations délimitées par la langue, un mouvement régionaliste ne manquerait pas de se faire jour, car la centralisation ayant entraîné « d’autres centralisations beaucoup moins désirables », des réactions de décentralisation sont apparues, pour « rendre aux régions naturelles d’un même État, même strictement national, une vie intellectuelle qui s’est trop souvent concentrée dans les capitales »⁶⁷. Et cet avocat de pointer la grande diversité politique, administrative, artistique, littéraire et économique qui existe sous l’appellation « France », une diversité encouragée par un mouvement de réaction au « centralisme et [au] rôle prépondérant

⁶³ VAN CUTSEM, « Le théâtre de dialecte au service de l’idée wallonne », *op. cit.*, [Intervention de Ch. Degrange], p. 66.

⁶⁴ *Ibid.*, [Intervention d’É. Lempereur], p. 66.

⁶⁵ CARLIER (ARILLE), « Discours de M. Arille Carlier - Président », Union Nationale des Fédérations Wallonnes, XX^e Congrès de Littérature et d’Art Dramatique wallons organisé à Mons, les 5 et 6 juin 1938 par la Fédération Littéraire et Dramatique du Hainaut. Sous le Patronage du Gouvernement, de l’Administration Provinciale du Hainaut et de l’Administration Communale de la Ville de Mons. *Compte-Rendu*, Charleroi, Imp. Barry, 1938, p. 38.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

d'une capitale hypertrophiée »⁶⁸. Ayant observé que le mouvement régionaliste a permis de préserver l'esprit provincial du « centralisme unitaire et niveleur », A. Carlier affirme :

Si nous nous plaçons sur le plan intellectuel, et – j'y insiste – en dehors de toute préoccupation politique, il est hors de doute que la Wallonie est une province de la grande France spirituelle. Dans l'ensemble harmonieux des régions où résonnent le doux parler de l'Île de France et ses multiples dialectes, nous avons notre place à part, comme la Provence, comme le pays occitan. Même parallélisme sous la renaissance de nos wallons, d'autant plus frappant que nous n'avons pas été chercher nos leçons dans la France politique. L'épanouissement de nos lettres wallonnes est une fleur spontanée du pays de Liège, du roman pays de Brabant, du Namurois, du Hainaut. Ce synchronisme est suggestif. Il montre que notre littérature dialectale n'est pas un produit d'importation.⁶⁹

Enfin, A. Carlier exprima le souhait de « sortir » de la Wallonie pour faire connaître l'œuvre accomplie en Belgique et afin de prendre des contacts utiles. Ce souhait ne sera véritablement concrétisé qu'après la Seconde Guerre mondiale, avec l'éclosion des mouvements régionalistes en Europe.

1.2.2 *Inexistence d'un théâtre révolutionnaire*

Compte tenu de la neutralité idéologique recherchée – mais tout à la fois subie –, était-il pensable que les agents du champ théâtral wallon produisent des pièces à caractère révolutionnaire ? Certains observateurs wallons, comme A. Maquet, en doutent fortement et interprètent cette absence comme le fruit d'une incapacité viscérale. En même temps qu'il dénonce en 1995 les « simplisme, conformisme, manichéisme, monolithisme, fixisme, immobilisme » du théâtre en wallon qui ont donné lieu au « tracé d'un univers facilement intelligible parce que rudimentaire, aisément déchiffrable parce que conventionnel, [...] tout bonnement vivable pour des gens qui ne sont pas appelés à faire l'histoire et qui n'inventent par leurs dieux », A. Maquet essaie de répondre à la question cruciale déjà soulevée par d'autres avant lui :

pourquoi ce peuple, au moment de prendre la parole dans sa langue, n'a pas usé des planches comme d'une tribune pour clamer sa colère, son désir de justice, son droit à la vie et à la dignité ?⁷⁰

Les raisons en seraient multiples. Alors que dans le théâtre d'avant-garde, l'art est un moyen d'investiguer le réel et la vie – cf. Artaud qui affirme « J'ai donc dit cruauté comme j'aurais dit vie » ; mais aussi les expériences tentées par les théâtres dadaïstes et surréalistes –, les agents du champ théâtral wallon semblent s'être faits les chantres de la « conviction informulée

⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁰ MAQUET, « Radiographie d'un malade qui s'ignore : le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 14.

[...] que la vie n'est pas la littérature et qu'il n'est pas indiqué de les confondre »⁷¹. A. Maquet justifie par des causes historiques et littéraires cette exploitation manquée du théâtre par le peuple wallon. Si le dramaturge L. Maubeuge (*Les Feumes al pompe* – 1908) n'a pas poussé « le cri de révolte que nous attendions », cela s'explique par l'histoire du théâtre en wallon qui affiche « un demi-siècle de convictions bien ancrées » qu'il aurait fallu renier, mais aussi par la complexité et la « réalité absolue » de la lutte prolétarienne, en d'autres mots par l'« irréductibilité au vérisme » du théâtre en wallon⁷². Pour qu'un théâtre révolutionnaire wallon eût pu advenir, il eût fallu que son peuple secouât le joug de sa « sujétion au sort – l'acceptation d'un clivage social ressenti comme une fatalité – et à la loi du labeur », ainsi que, sans doute, « la fierté de classe »... sans que cela ne heurte les convenances du public...⁷³.

1.2.3 Côté catholique

Quel rapport les milieux chrétiens entretenaient-ils, dans les années 1930, avec la littérature wallonne ? M. Piron fut invité à s'exprimer sur cette question dans la Section VI du Congrès Catholique de Malines en 1936, et il reconnut que quelque chose avait finalement changé. Il invita l'assemblée à constater que « les catholiques [avaient] longtemps boudé [...] le mouvement wallon, auquel ils ont accordé le bénéfice de leurs soupçons les moins légitimes », mais se félicita ensuite de l'initiative du Service littéraire de la Jeunesse Estudiantine Catholique qui, depuis la récompense attribuée à W. Bal en 1932, avait ensuite réservé systématiquement un de ses prix aux « jeunes wallonistes »⁷⁴.

Loin d'être devenue une prérogative du monde catholique⁷⁵, la langue et la littérature wallonnes passaient, selon M. Piron, pour être l'apanage du monde libéral belge. Avec J. Sauvenière, M. Piron rappelle ainsi que « le temps du Collège n'est pas si loin où l'on nous défendait de nous occuper du wallon. C'était l'affaire des libéraux, non d'un catholique »⁷⁶. Quant à ceux qui osèrent défier les ordres, bien mal leur en prit, comme en témoigne Louis Boumal au sujet du « transfuge » Charles Aurel :

Il était ainsi devenu un régionaliste ardent, amoureux des patois wallons, curieux des artistes de sa race et de l'histoire locale, en même temps qu'un objet de scandale pour ses amis catholiques.⁷⁷

⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

⁷² *Ibid.*, p. 15.

⁷³ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁴ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 14.

⁷⁵ C. Vanderpelen a montré qu'une revue comme *Terre wallonne* passa rapidement de ses premières convictions wallonnes à des considérations plus internationalistes.

⁷⁶ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 14. M. Piron extrait la citation de la revue *Orientations* qui, à son tour, cite J. Sauvenière, *L'Évangile en wallon*, t. 8, 1936, p. 221.

⁷⁷ Cité par M. Piron, in *Ibid.*, p. 14.

Enfin, M. Piron s'insurge contre les propos entendus dans la bouche d'un supérieur de Collège (« *Nous ne voyons pas ce que le wallon pourrait ajouter à la dignité de nos jeunes gens* ») et clamer son indignation :

Eh ! parbleu, nous ne voyons pas non plus en quoi la dignité de ces mêmes jeunes gens se trouvera accrue, s'ils méconnaissent une littérature qui est le fruit des pensées de leur race et dont leur humanisme n'aura pas à rougir, loin de là, et s'ils ignorent une langue qui est celle de chez eux et aussi celle de dizaines de milliers de frères dont ils auront cependant un jour, par devoir de charité, à comprendre l'esprit et le cœur, sous peine de prolonger dans les masses ouvrières une impopularité dont l'Église a fait les frais au XIX^e siècle !⁷⁸

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

1.3 Les aides des pouvoirs publics

1.3.1 *Historique des subsides accordés à l'« art et la littérature dramatiques » de 1860 à 1940*

Au XIII^e Congrès de l'U.N.F.D.L.W. (1931), c'est en tant qu'agent culturel extérieur aux champs théâtraux français et flamands qu'E. Fortin rappelle les relations difficiles de la littérature dramatique belge avec les pouvoirs publics. Pour la démonstration, il repart du décret des 13-19 janvier 1791⁷⁹ constituant le point initial du droit d'auteur, et disposant :

les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public [, dans toute l'étendue de la France,] sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.⁸⁰

Ce décret, rédigé en des termes qui concernent directement la France, vise aussi les acquis de la Révolution française, en proclamant la liberté pour tout citoyen d'« élever un théâtre public, et [d']y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux »⁸¹. E. Fortin égrène ensuite les décisions officielles de 1860, de 1863 et de 1883 où le gouvernement belge s'est avant tout préoccupé de subsidier les auteurs, directement ou indirectement, plutôt que les sociétés dramatiques. En effet, bien qu'une commission (formée le 17 février 1860) chargée, par le ministre de l'Intérieur (Charles Rogier), d'examiner la question avait déposé un rapport dont les conclusions invitaient à l'octroi d'une indemnité aux directeurs de théâtres – « indemnité représentant, d'une part, une participation aux frais de mise en scène, et d'autre part, le remboursement d'une partie de la somme payée aux auteurs »⁸² –, un arrêté royal en décida autrement. L'arrêté royal du 31 mars 1860⁸³ et le règlement du 4 avril suivant prévoyaient d'allouer, du côté francophone, des subsides aux auteurs et non aux directeurs qui, n'étant pas « pécuniairement intéressés à la représentation de pièces d'auteurs belges »⁸⁴, jugèrent insuffisant le mode d'encouragement décidé par le gouvernement. Si cet arrêté prévoit effectivement de subsidier, côté francophone, les écrivains et compositeurs belges – selon que leur œuvre a été représentée à Bruxelles ou dans les « autres villes » ; côté néerlandophone, ce sont les sociétés ou les troupes dramatiques de « Bruxelles, Gand, Anvers et Bruges » et des « autres localités » qui sont directement subsidiées. Dans le

⁷⁹ Cf. Annexe 4 Décret relatif aux spectacles – 13-19 janvier 1791, p. 355.

⁸⁰ E. Fortin néglige de citer le passage « dans toute l'étendue de la France », in FORTIN (EUGÈNE), « Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, XIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Wavre les 23, 24 et 25 mai 1931 sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges. *Compte-rendu officiel*, Nivelles, Imprimerie Havaux, s.d., p. 46.

⁸¹ « Décret relatif aux spectacles des 13-19 janvier 1791 », *Moniteur* du 15 janvier 1791, in *Pasinomie*. 1791.

⁸² FORTIN, « Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques », *op. cit.*, p. 45.

⁸³ Cf. Annexe 6.

⁸⁴ FORTIN, « Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques », *op. cit.*, p. 45-46.

rapport au Roi fait par le ministre de l'Intérieur, on remarque que ces décisions officielles divergentes résultent en fait des « dissemblances notables » dans l'organisation théâtrale au nord et au sud du pays et de l'existence, au nord du pays, d'auteurs de théâtre flamands, ce qui permet d'allouer les subsides uniquement aux sociétés et troupes dramatiques⁸⁵.

Trois conditions essentielles sont requises pour l'octroi des subsides aux pièces créées en français : l'ouvrage doit être « complètement original » et n'avoir jamais été représenté dans aucun autre théâtre, l'ouvrage doit avoir été admis par un comité de lecture régulièrement constitué et il doit bénéficier d'au moins trois représentations consécutives – liées à cette troisième condition, les comités de lecture doivent être mis en place « par les administrations communales des villes où il existe un théâtre français », alors que, du côté néerlandophone, ils le sont par « les administrations communales de chacun des chefs-lieux de provinces où la langue flamande est en usage »⁸⁶.

Cette subsidiation dont l'application dépend autant du gouvernement que du « bon vouloir des administrations communales » s'inscrit dans la volonté étatique de faciliter l'émergence d'un théâtre national, à côté d'un autre répertoire bien implanté :

Le gouvernement ne vise pas à déplacer la source à laquelle une partie des théâtres s'adressent pour former leur répertoire ; mais, à côté des productions qui continueront à l'alimenter, il espère ouvrir la voie, dans une plus forte mesure, aux ouvrages d'auteurs belges ; c'est au talent de ceux-ci et à la sympathie du public d'accomplir le reste. La Belgique n'a plus à donner des preuves de son génie musical, et les facultés de ses écrivains pour la littérature dramatique, facultés qui se sont d'ailleurs produites déjà, et que la scène flamande continue à manifester chaque jour, ne demandent, sans doute, pour se développer, que des facilités et des stimulants qui leur font défaut aujourd'hui.⁸⁷

Le 23 août 1863, la commission permanente instituée au département de l'Intérieur réexamina la question – ayant sans doute constaté, au sud du pays, l'inefficacité de l'arrêté de 1860 – et adopta un nouveau système qui fit l'objet de l'arrêté ministériel du 20 septembre 1863⁸⁸ :

Il allouait aux directeurs de théâtres de langue française dix primes pour les premières représentations des pièces en un acte et six pour les autres pièces. Mais les directeurs devaient

⁸⁵ Cf. Annexe 6.

⁸⁶ « Arrêté du ministre de l'intérieur du 20 septembre 1863. - Représentations dramatiques d'ouvrages d'auteurs belges. - Subsides aux directeurs de théâtres », in *Pasinomie. 1863*. Pour les sociétés et troupes d'expression néerlandaise, les autres conditions sont que l'ouvrage n'ait pas déjà été représenté ni été traduit d'une œuvre étrangère et que l'ouvrage soit exécuté par une société ou une troupe formant un théâtre régulier et jouant à bureau ouvert.

⁸⁷ « Arrêté Royal du 31 mars 1860 allouant des subsides, à titre de droits d'auteurs, aux écrivains et compositeurs belges », *Moniteur* du 4 avril 1860, in *Pasinomie. 1860*, Charles Rogier, « Rapport au Roi ». Cet arrêté avait été précédé en 1859, pour le théâtre d'expression française, et en 1858, pour le théâtre d'expression flamande, de la création d'un Prix de Littérature dramatique qui visait, lui aussi, à encourager la production dramatique nationale, à condition – dans les premières années – qu'elle s'inspire de l'histoire ou des mœurs nationales. Aucun essai ne nous renseigne sur la concurrence exacte que les œuvres dramatiques des auteurs belges devaient affronter de la part des « théâtres réguliers » du pays.

⁸⁸ Cf. Annexe 7.

payer aux auteurs un tantième sur la recette par représentation, cette allocation ne pouvant être inférieure à un minimum fixé par l'arrêté ministériel susvisé,

alors que « pour les représentations des ouvrages dramatiques en langue flamande, les primes étaient allouées à la société ou à la troupe dramatique⁸⁹.

Le traitement différencié réservé par cet arrêté aux champs théâtraux français et flamand repose sur la prise en compte, au nord du pays, de l'activité théâtrale amateuriale et, au sud du pays, sur l'activité du théâtre professionnel, cet arrêté prévoyant en effet de subsidier, à Bruxelles, le directeur du Théâtre de la Monnaie et les directeurs des « Théâtres autres que celui de la Monnaie » et, du côté néerlandophone, les sociétés ou les troupes dramatiques de « Bruxelles, Gand, Anvers et Bruges » et des « Autres localités ».

En 1870, un nouvel arrêté⁹⁰ uniformise le système des « Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques » et prévoit l'allocation de subsides à la fois aux écrivains et compositeurs dramatiques belges pour des ouvrages écrits en langue française ou en langue flamande, ou pour des œuvres musicales (Art. 1^{er}), et aux « directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques qui auront fait représenter les œuvres dramatiques, littéraires ou musicales » (Art. 2). En outre, il est précisé que des « subsides extraordinaires pourront être alloués, à la fin de chaque saison théâtrale, aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques qui auront fait représenter les œuvres jugées les meilleures », et que l'œuvre, pour être originale, ne peut être une traduction ni une imitation d'œuvres dramatiques déjà représentées. Enfin, les comités de lecture mis en place au niveau des administrations communales en 1860 sont restructurés en trois comités : 1) compositions dramatiques en langue française, 2) compositions dramatiques en langue flamande, 3) compositions musicales.

Pour faciliter l'exécution de l'A.M. de 1870, un nouvel arrêté ministériel du 24 janvier 1871 prévoit l'organisation de commissions provinciales qui apprécieront, « dans le lieu de leur résidence, la représentation et l'exécution des œuvres dramatiques », puis en feront rapport au gouvernement, qui le transmettra aux comités de lecture⁹¹.

Mais le 25 septembre 1871⁹², un nouvel arrêté ministériel mit l'accent sur les encouragements accordés aux auteurs dont les œuvres auront fait l'objet de représentations préalables, alors que les directeurs de théâtres et les sociétés et troupes sont soumis au contrôle des commissions provinciales et ne bénéficient des subsides – pour les trois premières représentations – que pour « couvrir une mise en scène exceptionnellement soignée ». Ce même arrêté prévoit aussi d'exclure des primes les « représentations données par les troupes ambulantes » et de ne pas considérer « comme théâtres réguliers les établissements connus sous le

⁸⁹ FORTIN, « Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques », *op. cit.*, p. 46.

⁹⁰ Cf. Annexe 9.

⁹¹ Cf. Annexe 10.

⁹² Cf. Annexe 11.

nom de casinos, cafés chantants et généralement tous les établissements dans lesquels il est permis de fumer ou dans lesquels on débite des boissons dans les salles de spectacle même »⁹³.

Il faut ensuite attendre l'arrêté royal du 27 octobre 1879⁹⁴ pour que les conditions d'octroi des subsides aux auteurs et aux directeurs et sociétés soient à nouveau précisées. Les premiers découvrent ainsi que les traductions en néerlandais d'œuvres françaises, et inversement, pourront bénéficier des subsides. Mais ils découvrent aussi qu'il faut être « Belge de naissance ou naturalisé » pour participer au bénéfice de ces encouragements et que, en matière d'originalité de l'œuvre, si « le sujet de l'œuvre dramatique a été puisé dans un roman, dans une nouvelle ou dans tout autre publication littéraire, l'auteur doit le déclarer et joindre à son œuvre dramatique un exemplaire de l'ouvrage dans lequel il a puisé le sujet »⁹⁵. Les seconds doivent faire partie de la liste des sociétés régulièrement constituées que les commissions provinciales adressent au département de l'Intérieur avant le 1^{er} septembre de chaque année. La liste imprimée des « Troupes et sociétés dramatiques régulièrement constituées » montre que les Théâtres Royaux de Bruxelles (Monnaie, Parc et Galeries) et de Liège (Théâtre royal de la ville) sont mis sur le même pied que des « Théâtre[s] de la ville » (Bruges, Ostende, Charleroi, Mons, Tournai, Verviers, Namur) et des Sociétés ou Sections dramatiques (Bruxelles, Fleurus, Thuin, Mont-sur-Marchienne...) ⁹⁶.

Le 24 décembre 1883, un nouveau règlement⁹⁷ précisa les subsides et les primes accordés principalement aux seuls auteurs, alors que les directeurs et les sociétés dramatiques devaient compter sur des subsides spéciaux ou extraordinaires, et que les Wallons ne recevaient toujours rien, comme le remarque Ch. Defrêcheux⁹⁸. Par rapport à l'arrêté royal de 1879, certains critères de l'aide aux auteurs ont été modifiés : le montant des subsides alloués selon les genres, le nombre de représentations subsidiées (les cinq premières, au lieu des dix premières), la nécessité que les représentations soient données par des troupes ou des sociétés ayant leur siège dans la localité et étant régulièrement reconnues, mais aussi que « dans les localités où la population est inférieure à 15.000 habitants il ne pourra être alloué de subsides dans la même année que pour deux représentations [au lieu de cinq] de chaque ouvrage primé »⁹⁹. Si on peut déduire que les sociétés

⁹³ « Arrêté Ministériel du 24 janvier 1871. - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques », *Moniteur* du 25 janvier 1871, in *Pasinomie. 1871*.

⁹⁴ Cf. Annexe 12

⁹⁵ « Arrêté Royal du 27 octobre 1879 - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques », *Moniteur* du 2 décembre 1879, in *Pasinomie. 1879*.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Cf. Annexe 13.

⁹⁸ DEFRECHEUX (CHARLES), « Les encouragements officiels », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE NAMUR, *XIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi (Dinant, les 25, 26 et 27 juin 1932)*, Namur, Imprimerie Dave, s.d., p. 84.

⁹⁹ « Arrêté Royal du 24 décembre 1883 - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques », *Moniteur* du 29 décembre 1883, in *Pasinomie. 1883*.

dramatiques durent se contenter de quelques rares subsides¹⁰⁰, les conditions pour qu'une salle de spectacle soit considérée comme un théâtre régulier pour bénéficier des primes sont pourtant précisées en 1883.

Le 22 mars 1886, une nouvelle loi était votée visant à rétablir une équité entre les représentations d'œuvres belges et étrangères, ces dernières ne rapportant jusqu'alors que de maigres redevances à leurs auteurs, et nuisant à la production belge par cette concurrence facile : en raison du coût moins élevé des droits d'auteur pour les pièces étrangères, les directeurs de théâtre et les Sociétés étaient plus enclins à monter les pièces étrangères.

C'est sous le mandat du ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique J. de Burlet que les agents culturels wallons obtinrent finalement une reconnaissance symbolique et financière de leur littérature. Dans son rapport au Roi du 25 juin 1892, le ministre insiste sur le « grand développement » pris les derniers temps par la littérature dramatique, et sur certaines œuvres wallonnes dignes de figurer parmi les bonnes productions de la littérature nationale et sur le public drainé par cette dernière :

La population wallonne a suivi le mouvement avec un vif intérêt ; elle ne cesse d'encourager les auteurs qui répandent dans le peuple, à l'aide d'un idiome qui lui est familier, des idées saines et morales, et lui procurent des distractions honnêtes.¹⁰¹

Et il concluait :

J'ai la confiance, Sire, que les écrivains dramatiques wallons sauront reconnaître la marque de sympathie dont ils sont l'objet de la part du gouvernement de Votre Majesté et qu'ils consacreront leurs efforts à fortifier par leurs œuvres les sentiments patriotiques et moraux de leurs concitoyens.

Un arrêté royal du 30 juin 1892¹⁰² alloua donc « aux auteurs et aux compositeurs belges, pour la représentation d'ouvrages dramatiques en langue française, en langue néerlandaise ou en wallon écrits par eux » des subsides inchangés par rapport à l'arrêté de 1883. Ce nouvel arrêté prévoit, entre autres, que ces subsides seront accordés également « aux traductions faites en langue néerlandaise d'œuvres écrites en langue française ou en wallon, ainsi qu'aux traductions françaises ou wallonnes d'ouvrages écrits en néerlandais ». Par ailleurs, les subsides ne sont acquis que pour une période de trois années (au lieu des cinq années en 1883) à partir de la première représentation à laquelle auront assisté les délégués de la commission provinciale. Enfin, un comité chargé de l'examen des ouvrages dramatiques wallons vient s'ajouter aux trois autres comités déjà présents. Par rapport à 1883, la situation des directeurs de théâtre et des sociétés dramatiques n'est pas évoquée dans cet arrêté.

¹⁰⁰ En 1879, seulement 15 Théâtres et 10 Sociétés (ou Section) sont considérés comme « régulièrement constitués », [Nous n'avons pas trouvé la liste des sociétés régulièrement constituées en 1883].

¹⁰¹ « Arrêté Royal du 30 juin 1892 - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques. En note : J. De Burlet, Rapport au Roi, 25 juin 1892 », *Moniteur* du 8 juillet 1892, in *Pasinomie. 1892*.

¹⁰² Cf. Annexe 14 AR du 30 juin 1892 – Encouragements à l'art et à la littérature dramatique, p. 371.

Selon É. Lempereur, cet arrêté royal « exerça une influence sur le volume et, dans une importance moindre, sur la qualité du répertoire wallon », et son système de répartition des primes fut loin de satisfaire « les auteurs soucieux de leur dignité » de même qu'« il ne prévoyait rien pour les sociétés dramatiques »¹⁰³. La situation de mécontentement généralisé s'expliquait aussi par la prise en compte essentielle du nombre de représentations comme base de l'allocation des subsides, plutôt que la qualité des œuvres¹⁰⁴. Par ailleurs, si É. Lempereur ne met pas en cause le choix scrupuleux des pièces à primer établi par le « Comité de lecture constitué par le Ministère de l'Intérieur [...] et de l'Instruction publique (Jos. Defrêcheux et V. Chauvin, de Liège, A. Hanon, de Nivelles, Ch. Michel, de Tournai, Albert Robert, Namurois de Bruxelles ; secrétaire : G. Willame, de Nivelles, commis-rédacteur de 1^{re} classe au Ministère) », il dénonce la « foire aux concessions dans les rapports auteurs-sociétés » :

remise gratuite de brochures, exonération de droits d'auteurs, partage de la prime, paiement de certains frais... Quant aux commissions dramatiques provinciales habilitées à contrôler les spectacles réservés aux œuvres primées, elles se trouvaient engagées dans ce système injuste.¹⁰⁵

En 1931, E. Fortin rappelle ses propres interventions sur la question des encouragements à l'art et à la littérature dramatiques en 1905 au Congrès wallon de Liège, en 1907 à une Commission du Congrès des Cercles dramatiques de langue française à Schaerbeek et en 1920 (13 septembre) au Congrès wallon de Leuze. À ce dernier Congrès, il avait proposé d'accorder simultanément des primes aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques, ainsi qu'un subside « une fois donné » à l'auteur pour l'impression de son œuvre. Le rapport d'E. Fortin de 1920 retint l'attention du ministère des Sciences et des Arts (dirigé alors par J. Destrée), et une commission fut instituée par arrêté royal du 14 avril 1921¹⁰⁶ pour réviser le règlement de 1883. Ces exhortations au financement de l'art dramatique furent très brièvement suivies (1923-1926) par ceux-ci.

En effet, les réformes contenues et envisagées par l'arrêté royal du 31 décembre 1923¹⁰⁷ rencontrèrent de sérieux obstacles dans leur application. Ces réformes officialisaient, comme le dit É. Lempereur, la reconnaissance du « droit des sociétés aux encouragements de l'État »¹⁰⁸, en

¹⁰³ Nous ne disposons pas de chiffres sur la question, mais il semble bien que la majeure partie des subsides allait aux écrivains et qu'exceptionnellement des théâtres ou sociétés montant des pièces d'auteurs belges étaient récompensés.

¹⁰⁴ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 105.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰⁶ Cet A.R. « institue une commission chargée de soumettre à révision les règles qui président à l'allocation de primes d'encouragement à l'art et à la littérature dramatiques et de rechercher les moyens de favoriser davantage le développement du théâtre national. Cette commission est composée de MM. Mabille, président ; Claeys, Colassin, Fortin, Lallemand, Remouchamps et Vanzype, membres ; De Man, secrétaire, et Folie, secrétaire adjoint (avec voix délibérative) », in *Bulletin officiel du ministère des Sciences et des Arts*, 1921, p. 100.

¹⁰⁷ Cf. Annexe 16 AR du 31 décembre 1923 – Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques – Règlement, p. 376.

¹⁰⁸ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 106. Ces revendications d'une intervention financière de l'état dans les pratiques culturelles paraissaient sans doute plus légitimes du fait de l'obtention récente par le Théâtre de la Monnaie d'une subvention régulière (215.000 fr en 1921, mais 107.500 fr en 1924 et en 1925, et 150.000 fr en 1926) et par la création récente de l'Académie Royale de langue et de littérature françaises.

prévoyant des primes différenciées pour le directeur et pour l'auteur lorsqu'une pièce avait été représentée. C'était une « représentation d'épreuve » qui sanctionnait l'attribution des primes aux œuvres primées (2.000 fr pour les pièces en un acte, 4.000 F pour les pièces en deux actes et 6.000 F pour les pièces en trois actes et plus). Cette prime était répartie sur les vingt premières représentations de l'œuvre primée et accordée pendant trois années consécutives pour les pièces en un ou deux actes et cinq années consécutives pour les pièces en trois actes et plus. Par représentation, les primes maximales étaient donc de 100 fr pour les pièces en un acte, de 200 fr pour les pièces en deux actes et de 300 fr pour les pièces en trois actes et plus. Elles étaient liquidées, « moitié au profit de l'auteur, et moitié au profit du directeur de la troupe ou du président de la société dramatique qui aura joué l'œuvre primée »¹⁰⁹. Encore une fois, ces primes étaient accordées, selon le même barème, aux pièces traduites « du français en flamand ou en wallon, du flamand en français ou en wallon, et du wallon en français ou en flamand »¹¹⁰ après accord du Comité de lecture et, à côté de ces primes, des « subsides supplémentaires » étaient aussi accordés, sur avis des Comités de lecture toujours, aux auteurs et aux directeurs et sociétés méritants. Par ailleurs, les auteurs de pièces primées recevaient aussi un « subside spécial pour l'impression de leur ouvrage »¹¹¹, alors que l'arrêté royal du 25 juillet 1922 ne prévoyait de subsides à l'édition que pour les auteurs d'expression française et d'expression néerlandaise. Les critères permettant à une salle d'accéder au titre de « théâtre régulier » – les dimensions à respecter selon le nombre d'habitants de la commune – ne changèrent pas par rapport au règlement de 1883. Quant aux commissions provinciales, elles disparurent au profit des seuls comités de lecture¹¹², composés de cinq membres, dont deux au moins assistent à la « représentation d'épreuve ». Leur critère d'évaluation sont : « les qualités scéniques de l'ouvrage », « les facilités de réalisation », « la valeur de l'interprétation ».

Quel obstacle cet arrêté royal ne put-il donc pas surmonter ? De toute évidence, c'est la décision de la commission de maintenir, contre l'avis d'E. Fortin, une représentation d'épreuve qui mina ce nouveau règlement. De l'avis d'E. Fortin, ce ne furent peut-être pas tant les

¹⁰⁹ « Arrêté Royal du 31 décembre 1923 - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques, Règlement », *Moniteur du 23-24 mars 1924*, in *Pasinomie. 1924*, p. 136.

¹¹⁰ Le règlement de 1883 n'admettait que les traductions du wallon en flamand et du flamand en wallon.

¹¹¹ Les subsides étaient répartis comme suit : 100 fr pour les pièces en un acte, 200 fr pour les pièces en deux actes et 300 fr pour les pièces en trois actes et plus. Les bénéficiaires étaient tenus de fournir au département des Sciences et des Arts cinquante exemplaires de leur œuvre. En matière de subsides à l'édition, l'arrêté ministériel du 25 juillet 1922 nomma, pour 1922, « [les] membres des comités de lectures chargés respectivement d'examiner et de classer par ordre de valeur les manuscrits d'ouvrages littéraires en langue française, d'ouvrages littéraires en langue flamande et d'ouvrages scientifiques que leurs auteurs adresseront au département des Sciences et des Arts, en vue de participer à l'allocation des primes destinées à faciliter l'édition des dits ouvrages », in « Arrêté Ministériel du 25 juillet 1922 - Primes d'édition », *Moniteur du 28 octobre 1922*, in *Bulletin du Ministère des Sciences et des Arts. 1922*, p. 219.

¹¹² En 1923, les Comités de lecture sont au nombre de trois : « Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques en langue française », « Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques en langue flamande », « Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques wallons ». Un auteur et journaliste, R. Cardol, déplora la suppression de la Commission provinciale dramatique wallonne de Liège, car cette « Commission permettait d'affirmer la valeur des pièces [...] soumises à son jugement », in LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verriétois]*, [Interview de R. Cardol], p. 47.

réclamations des membres des comités de lecture français et wallons qui firent un sort à ce règlement, que des raisons plus obscures. Lempereur explique plus clairement les difficultés insurmontables rencontrées par cette réforme :

Hélas ! devant l'ampleur et les difficultés du contrôle à exercer – (il y avait des centaines de sociétés et de salles fort éparpillées), les déplacements étaient souvent difficiles, si pas pénibles ; les juges locaux, auxquels on dut faire appel se montraient d'une indulgence excessive, – on ne s'étonnera de la publication, le 20 juillet 1926, d'un Arrêté royal abrogeant le système.¹¹³

Pour les théâtres et sociétés admis comme « théâtres réguliers », il est intéressant de voir l'évolution de la situation entre 1879 et 1924. Le *Moniteur* du 6 octobre 1923¹¹⁴ permet de mesurer la distance parcourue.

En 1926, pour « raison d'économie », le département des Finances demanda la suppression « des différents subsides accordés par le ministre des Sciences et des Arts (C. Huysmans) aux théâtres subventionnés, ainsi que toutes les primes et encouragements à la littérature et à l'art dramatiques belges »¹¹⁵ ; les justifications énoncées dans l'arrêté du 20 juillet 1926 laissent perplexe :

Considérant que les primes d'encouragement à l'art et à la littérature dramatiques furent instituées, il y a quarante-trois ans¹¹⁶, en vue de favoriser le développement du théâtre national ; que ce but se trouvant aujourd'hui atteint, tant au point de vue des sociétés que de celui des auteurs, l'aide de l'État n'est plus nécessaire au progrès de l'activité dramatique, tout au moins sous la forme en cause [...].¹¹⁷

Mais É. Lempereur précise que « le principe des subsides n'était pas complètement abandonné puisque le budget des Lettres [françaises], réservait une part aux auteurs dialectaux et aux manifestations dialectales de grande qualité. On devine ce qu'il en fut dans la pratique »¹¹⁸. Faute d'avoir pu retrouver des documents officiels, on ne peut que supposer un lien (de compensation) entre la suppression des aides accordées à l'art et la littérature dramatiques, l'instauration du poste des « Lettres françaises » (en 1927), et la création en 1929 d'un Conseil supérieur de l'Éducation populaire « disposant d'un crédit important et chargé de la distribution annuelle d'espèces aux œuvres, dont les dramatiques wallonnes soucieuses d'une action de promotion culturelle »¹¹⁹. É. Lempereur remarque toutefois qu'au niveau du budget, les théâtres

¹¹³ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 106.

¹¹⁴ Cf. Annexe 15.

¹¹⁵ CLOSSET (J.), « Encouragements aux arts et à la langue wallonne », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, *VIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons. Tenu à Nivelles les 28, 29 et 30 Août 1926*, Nivelles, Imprimerie Louis Havaux-Houdart, 1926, p. 57.

¹¹⁶ E. Fortin corrige « quarante-trois ans » par « soixante-trois ans (de 1860 à 1923) ».

¹¹⁷ « Arrêté Royal du 20 juillet 1926 abrogeant les arrêtés relatifs à l'encouragement à l'art et à la littérature dramatiques », *Moniteur* des 6-7 septembre 1926, in *Pasinomie*, 1926, p. 726.

¹¹⁸ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 106.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 106. Lempereur ne donne que le montant des sommes allouées de 1936 à 1938, qui coïncident avec celles annoncées par R. Reding en 1939 – excepté 17.000 F à la place des 17.600 F – (cf. Tableau 1 – Subsides du ministère de l'Instruction publique accordés aux sociétés dramatiques de 1936 à 1938, p. 112).

français et wallons furent « associés », ce qui ne manqua pas de nuire à ces derniers. Dès 1927, les protagonistes réunis du théâtre d'amateurs belge multiplièrent les initiatives auprès du ministre des Sciences et des Arts. En octobre 1928, ayant préalablement cherché à s'entendre sur un mode de répartition uniforme¹²⁰, les fédérations nationales (flamande, française et wallonne) demandèrent au ministre des Sciences et des Arts (M. Vauthier) de réexaminer la question. Le 27 novembre 1928, le ministre des Sciences et des Arts annonçait le remplacement des primes dramatiques par « un crédit spécial affecté à l'encouragement des auteurs belges d'œuvres remarquables et des théâtres ou des sociétés qui se distinguent par le soin apporté à la mise en scène de pièces d'écrivains belges »¹²¹. De plus, la réponse du ministre précisait que le reliquat de ce crédit devait être réparti, vers la fin de chaque année, entre les Cercles qui se seraient signalés par de bonnes représentations d'œuvres d'auteurs belges. Dès lors, le ministère, acceptant d'accorder à nouveau des subventions, mais refusant la mise en place d'un organisme officiel *ad hoc*, chargea les Fédérations de la « mission délicate » de répartir elles-mêmes les subsides, « non sur des bases quantitatives, mais qualitatives »¹²².

En 1934, « le Département ministériel compétent s'était déclaré favorable au rétablissement des primes d'encouragement suivant les bases du règlement de 1923 sous la réserve d'apporter à celui-ci des modifications en vue de renforcer le contrôle du répertoire par une Commission d'études du Théâtre, créée en 1937 et composée de représentants des fédérations française, flamande et wallonne »¹²³. Mais cette Commission reconnut « sans plus » la nécessité d'aider les troupes, alors que les auteurs « les meilleurs » – « l'élite » – eurent moins à se plaindre.

1.3.2 « Aide morale et financière » du gouvernement au théâtre d'amateurs wallon : du côté des observateurs wallons

Au plus fort des remous provoqués par la menace d'une abrogation des dispositions arrêtées en 1923, les responsables du théâtre d'amateurs font preuve de leur anxiété lors du Congrès wallon de 1926. J. Closset fait remarquer que si une telle mesure proposée au comité du Trésor pour redresser financièrement le pays se maintenait, cela reviendrait « à enlever à notre théâtre populaire et à nos auteurs un des plus puissants adjuvants qui leur aient été accordés à partir de 1892, c'est-à-dire l'admission des pièces de théâtre wallonnes au bénéfice des primes gouvernementales et l'allocation de subsides aux sociétés dramatiques donnant des représentations

¹²⁰ Aux dires de Ch. Defrêcheux, « le système de pointage des fédérations liégeoise et namuroise reçut l'agrément de nos confrères flamands, mais plût (*sic*) moins à la fédération française, qui craignait de recevoir une part de subside beaucoup moindre que les autres bénéficiaires ». De plus, le gouvernement s'opposa au rétablissement des Comités de lecture, trop souvent critiqués (in DEFRECHEUX, « Les encouragements officiels », *op. cit.*, p. 84-85).

¹²¹ FORTIN, « Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques », *op. cit.*, p. 48.

¹²² DEFRECHEUX, « Les encouragements officiels », *op. cit.*, p. 85.

¹²³ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, *op. cit.*, p. 106.

d'ouvrages primés »¹²⁴. Conscient que le gouvernement doit opérer des restrictions dans les dépenses de l'État, J. Closset argue toutefois de la nécessité d'apporter au peuple, qui traverse lui aussi une période difficile, « un peu de satisfaction morale et intellectuelle », d'autant plus que l'éducation ainsi prodiguée impose quelque égard pour « la merveilleuse phalange d'écrivains qui illustrent nos lettres nationales » et pour les « admirables interprètes » des sociétés dramatiques¹²⁵.

J. Closset souligne la précarité financière du théâtre wallon qui ne connaît pas « la bonne fortune de son frère aîné, le théâtre français, qui, grâce à ses facilités d'expansion, occupe une situation privilégiée et peut vivre de ses propres moyens »¹²⁶, mais il admet aussi que ce sont ces deux théâtres ensemble qui contribuent à donner une physionomie spéciale au mouvement littéraire et dramatique belge. Au lieu d'attendre l'annonce d'un « arrêté implacable », J. Closset suggère de sensibiliser le ministre compétent aux conséquences désastreuses pour le théâtre wallon de la suppression des encouragements. Le Président de séance, Ch. Defrêcheux, écarta finalement la proposition d'une pétition en faveur du maintien des encouragements officiels et adopta, avec l'assemblée, la proposition d'envoyer une requête au ministre des Arts et des Sciences ; la lettre fut signée par : Léon Pietquin, É. Van Cutsem, le Baron de Becq (gouverneur de la province de Brabant), Jules Mathieu (Député, Bourgmestre de la ville de Nivelles), Louis Piérard (Député), Leurquin (Sénateur) et Charles Gheude (Député permanent). Cette démarche n'eut aucun effet, et l'arrêté royal du 20 juillet 1926 fut appliqué, au détriment de toutes les organisations théâtrales amateurs du pays.

Lorsque le ministère des Sciences et des Arts annonça le 27 novembre 1928 la substitution des primes dramatiques par des crédits accordés aussi bien aux auteurs belges qu'aux théâtres ou sociétés, les différentes Fédérations du théâtre d'amateurs durent assumer elles-mêmes la répartition des subsides. Selon des critères « externes » analogues à ceux adoptés jusqu'en 1923 par le législateur pour la répartition des primes, l'U.N.F.D.L.W. (anciennement « Comité interfédéral des Fédérations wallonnes provinciales ») proposa le 10 octobre 1930 de répartir la part des subsides accordés à la littérature wallonne entre les Cercles, selon qu'ils avaient créé un acte (trois points), repris un acte (deux points) ou réexécuté une pièce déjà représentée (un point), ignorant de la sorte la valeur de l'œuvre représentée¹²⁷. Et E. Fortin de constater que, sans imposer des « pièces ennuyeuses », il faudrait pourtant veiller à éviter la « médiocrité des pièces présentées » (pièces de camarades, pièces vieillottes avec soliloques, ou encore pièces triviales) dans les concours d'art dramatique ouverts aux des pièces d'auteurs belges, d'autant plus qu'un Conseil supérieur de l'éducation populaire a été créé pour améliorer la manière d'employer les loisirs des travailleurs. Il suggéra de reconstituer des comités de lecture qui désigneront parmi les

¹²⁴ CLOSSET, « Encouragements aux arts et à la langue wallonne », *op. cit.*, p. 57.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 57-58. On s'en doute, J. Closset ne vise pas le théâtre d'amateurs en français, mais bien le théâtre professionnel en français.

¹²⁷ FORTIN, « Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques », *op. cit.*, p. 48.

pièces d'auteurs belges le répertoire digne des subsides de l'État. Cette proposition fut accueillie favorablement par l'assemblée présente au Congrès de mai 1931, notamment par M. Liénaux, le délégué du ministre des Sciences et des Arts (P. Petitjean). Une pierre d'achoppement demeurait toutefois, aux yeux d'A. Carlier et É. Van Cutsem, dans la constitution d'un jury compétent au sein des fédérations et bénéficiant pleinement de la confiance du ministère et des auteurs ou des sociétés, de façon à pouvoir se substituer à l'ancien Comité de lecture. En mai 1931, le champ littéraire wallon obtint une reconnaissance symbolique par l'octroi d'un nouveau crédit de l'État aux « Lettres wallonnes »¹²⁸ : il se serait initialement élevé à 62.000 F, mais il fut ensuite réduit considérablement à cause d'imputations faites en cours d'exercice¹²⁹.

Entre 1931 et 1932, l'U.N.F.D.L.W. mit en place un nouveau mode de répartition des subsides destiné à donner davantage de satisfaction aux sociétés. Elle décida de distribuer le subside de 1931 entre les auteurs et les sociétés dramatiques. Pour les premiers, c'est « un jury compétent désigné par chaque fédération en dehors d'elle » qui procéda à la sélection des meilleures œuvres ayant vu le jour entre 1926 à 1930¹³⁰. Pour les secondes, leur mérite fut évalué sur la base des représentations de l'année 1930¹³¹. En juin 1932, aucun auteur, aucune société méritante ne s'était encore vu récompenser, ce qui n'empêchait pas le ministère d'encourager l'U.N.F.D.L.W. à préparer une nouvelle documentation pour l'année 1932, en se basant cette fois sur l'activité littéraire et dramatique de 1931. Ch. Defrêcheux conclut, sceptique : « Nous aurons donc à dresser ce nouveau tableau à bref délai. Formulons l'espoir que les restrictions des dépenses ne le rendent pas inutile. (Applaudissements) »¹³².

Dans l'assemblée présente au XIV^e Congrès de l'U.N.F.D.L.W. (Dinant, 1932), des voix s'élevèrent pour protester contre l'ignorance du ministère à l'égard des sociétés littéraires, ce à quoi le Président de séance, A. Carlier, répondit que :

Le tableau du budget du ministère des sciences et des arts porte « Encouragement aux auteurs et aux sociétés dramatiques ». À ce même budget, il y a aussi un article spécial concernant la littérature en général, mais le ministère désire garder l'indépendance la plus absolue à cet égard. Nous prenons donc ce qu'il veut bien nous accorder mais, jusqu'ici, nous n'avons rien pu obtenir pour nos littérateurs.¹³³

Le débat sur la somme réellement réservée aux « Lettres wallonnes » se compliqua quelque peu lorsque J. Closset prit la parole pour apporter des indications divergentes, notamment en affirmant qu'aucune somme n'était inscrite, à ce titre, au budget des Sciences et des Arts. Par contre, il y avait bien « deux crédits, l'un affecté aux lettres françaises, 125.000 F, l'autre affecté

¹²⁸ Ch. Defrêcheux utilise la dénomination « Lettres Wallonnes » alors que ce poste ne fut créé au budget qu'en 1935 et réellement organisé en 1937.

¹²⁹ DEFRECHEUX, « Les encouragements officiels », *op. cit.*, p. 85. E. Fortin mentionne une somme de 60.000 F dans FORTIN, « Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques », *op. cit.*, p. 49.

¹³⁰ DEFRECHEUX, « Les encouragements officiels », *op. cit.*, p. 86.

¹³¹ Cette documentation a été transmise au ministère pour le 1^{er} octobre 1931.

¹³² DEFRECHEUX, « Les encouragements officiels », *op. cit.*, p. 86.

¹³³ *Ibid.*, p. 87.

aux lettres flamandes, 455.000 F¹³⁴ ; ensuite il n'y [était] pas dit 'pour encouragement à la littérature dramatique', mais 'encouragement au théâtre wallon' »¹³⁵. Répondant à l'étonnement d'un auditeur quant à la disparité des subsides entre la partie wallonne et la partie flamande du pays, A. Carlier répond qu'« il y a longtemps que nous avons cessé de nous étonner de cela », et il insiste sur l'absence de reconnaissance du champ culturel wallon au niveau national, mais aussi sur les « transgresseurs » de champ :

Sous le régime belge actuel, on essaie d'établir un équilibre aussi parfait que possible entre les deux races du pays. Le malheur de la partie wallonne du pays est d'avoir une littérature double : une française et l'autre dialectale. Il arrive aussi que des Flamands, des rollmops, (hilarité) émergent de deux côtés, parce qu'ils écrivent aussi en français. C'est un bon truc.¹³⁶

La moitié de la somme allouée aux « Lettres françaises » fut accordée aux « Lettres wallonnes », puisque J. Closset parle d'une somme de 62.000 F, dont on aurait cependant déjà imputé des « subventions spéciales » pour des manifestations ou des soirées ; d'autres subventions de « secours » pour des auteurs wallons, et de « petits subsides » pour des sociétés, dans le cadre d'un anniversaire, d'un concours ; à tel point qu'« il [ne] restera peut-être seulement [que] la moitié du crédit prévu pour les auteurs et sociétés dramatiques wallons »¹³⁷. Et J. Closset de conclure sans illusion : « Vous n'aurez rien pour 1930, puisque rien n'a été fait et que cet exercice est clos »¹³⁸. Mais, sur ce point, A. Carlier rappelle qu'une demande a été introduite en temps utile pour que « le crédit soit réparti en 1931 »¹³⁹. Quant à J. Closset, il ne peut que souligner l'inadéquation flagrante entre les subsides et l'activité du champ théâtral wallon :

Le rapporteur du budget des sciences et des arts, un Flamand, dans son rapport que j'ai sous les yeux, donne de nombreuses bonnes raisons pour justifier les subsides accordés aux Flamands. Il serait souhaitable qu'un rapporteur wallon profite un jour de l'occasion pour introduire des réflexions de ce genre en parlant de nos auteurs et de nos sociétés. Les subventions qui nous sont accordées ne correspondent pas à notre activité : nos auteurs sont aussi compétents que les Flamands et nos sociétés aussi actives que celles du pays flamand. Nous devrions donc obtenir une plus large part des subventions.¹⁴⁰

En 1932, A. Lejeune affirma qu'H. Hurard était « l'auteur le plus 'primé' de Belgique et qu'il [détenait] même le record, avec 28 pièces admises au bénéfice des primes du Gouvernement »¹⁴¹.

Du point de vue des subsides accordés ensuite par le ministère de l'Instruction publique (créé en 1933), les rapports des Congrès de l'Union nationale des Fédérations wallonnes

¹³⁴ Le relevé des subsides accordés à la littérature belge et à l'art dramatique montre qu'en 1932 un budget de 455.000 F était inscrit pour les Lettres Flamandes et un budget de 517.000 F l'était pour les Lettres Françaises, cf. Annexe 2.

¹³⁵ DEFRECHEUX, « Les encouragements officiels », *op. cit.*, p. 88.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 89-90.

¹⁴¹ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, *op. cit.*, p. 18.

soulignent régulièrement une découpe linguistique et financière stable du champ littéraire entre les littératures et les théâtres d'expression française et d'expression néerlandaise, alors qu'une portion congrue est délibérément accordée à la production littéraire wallonne. Il n'empêche que, comme le précise F. Stevart en 1946, « à la suite de nos démarches réitérées, [...] Bruxelles doit admettre l'existence du 3^e mode d'expression de la pensée et de l'art dans notre pays, et lui accorder parfois une maigre part de ces faveurs si généreusement attribuées à nos confrères d'expression française et néerlandaise »¹⁴².

En 1935, un « Service des Lettres wallonnes » – réellement organisé en 1937 – fut créé au sein du Service des Beaux-Arts et des Lettres¹⁴³, à l'instigation du ministre namurois François Bovesse, ainsi que le Prix Biennal de Littérature wallonne (10.000 F) (27 décembre 1935). Pour la première fois, en 1936, une Bourse de voyage à l'étranger fut décernée ; en 1937 des « écrivains wallons particulièrement méritants » reçurent des « subventions élevées » (50.000 F étaient inscrits au crédit des Lettres wallonnes) ;

C'est aussi en faveur d'une intervention de l'État que s'exprime R. Reding au XXI^e Congrès de l'U.N.F.D.W. d'août 1939 (Liège), en soulignant les disproportions flagrantes observées dans la distribution de la manne – modique – de l'État entre les différentes sociétés dramatiques. Il évoque le texte du rapporteur du budget du ministère de l'Instruction publique pour l'exercice 1939 (L. Piérard) débutant par « la *primauté* qu'il convient d'accorder aux valeurs spirituelles d'une Nation »¹⁴⁴. L. Piérard semble y avoir insisté sur la nécessité pour l'État de *défendre* les intérêts spirituels de la Nation, pour qu'ils soient « reconnus et défendus par la nation » ; ne pas les soutenir reviendrait à « paralyser l'action des forces spirituelles ». Quant à R. Reding, il reprend à son compte les positions défendues par L. Piérard dès avant 1939 et une longue tradition idéologique de l'identité nationale que l'on a voulu faire reposer sur une identité culturelle. Il affirme ainsi que les Arts et les Lettres font partie des valeurs spirituelles d'une nation, et qu'ils « contribuent incontestablement à former le caractère moral d'un pays, comme les exercices de gymnastique et les sports contribuent au développement de la santé physique »¹⁴⁵. Cette comparaison est moins insolite qu'elle n'y paraît car R. Reding dénonce la disproportion entre les 2.184.000 F de subsides accordés en 1938 par le ministère de la Santé publique aux sociétés sportives et les 86.000 F accordés la même année par le ministère de l'Instruction

¹⁴² STEVART (FERNAND), « Rapport sur l'activité de l'U.N.F.W. pour la période de 1939 à 1946 », Fédération wallonne du Brabant (Littérature et Art dramatique) A.S.B.L. (dir.), *XXII^e Congrès de Littérature et d'Art Dramatique Wallons*. Tenu à Nivelles les 9-10 juin 1946 (Pentecôte), Nivelles, Imprimerie Quinot Frères, 1946, p. 59.

¹⁴³ CHERMANNE (ÉMILE), « Rapport de M. Chermanne », Royale Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique de la Province de Liège (dir.), *XXIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Liège, les 12 et 13 juin 1954. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale de Liège, de l'Administration communale de Liège. Compte-rendu*, Liège, Imprimerie Dehousse, 1954, p. 25.

¹⁴⁴ REDING, « De la nécessité, pour les Pouvoirs publics, d'aider et d'encourager par voie de subsides les sociétés littéraires et dramatiques wallonnes », *op. cit.*, p. 158.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 158.

publique à l'ensemble des sociétés dramatiques flamandes, françaises et wallonnes¹⁴⁶. Dans le contexte social et politique tendu de la fin des années 1930, R. Reding met en garde contre les dérives qui pourraient découler d'un manque de gestion de la spiritualité d'une Nation. Il n'est pas erroné de déceler dans son propos une admonestation contre les dérives totalitaires auxquelles on assiste déjà en Europe :

Certes, il est désirable qu'un pays soit fort physiquement, mais il ne doit pas devenir pour cela un amalgame de forces aveugles et inconscientes dans lequel le spirituel aura complètement disparu, ou sinon ce pays deviendra inévitablement la proie des mauvais instincts, la victime des passions déchaînées par la Bête Humaine. Un pays vivant dans ces conditions sombrera rapidement dans le désordre et l'anarchie. Au contraire, une Nation laissant librement s'épanouir dans son sein les sciences, les arts et les lettres, les encourageant de toute son autorité morale et matérielle, aidera puissamment à la formation d'une génération saine, intelligente et cultivée.¹⁴⁷

À ce sujet, il est significatif de relever les divergences entre R. Reding et P. Werrie sur le rôle de la démocratie grecque dans l'efflorescence du théâtre. Le premier, souligne le soutien que les pouvoirs publics de la Grèce ancienne apportaient à la culture ; le second affirme que c'est la force antidémocratique de l'oligarchie athénienne qui prime, et la loi de correspondance entre cet « État fort » et un « grand théâtre »¹⁴⁸.

Pour R. Reding, si en 1939 la Belgique est loin de pouvoir rivaliser avec la Grèce ancienne, dont la suprématie s'appuyait tant sur l'éclat de ses monuments publics que sur la valeur de ses intellectuels (hommes d'État, philosophes écrivains et artistes), c'est qu'elle n'a pas encore compris « l'immense avantage que l'État p[eut] retirer d'un peuple cultivé », ni que l'artiste soutenu par les pouvoirs publics sert sa patrie, et « contribue à l'épanouissement de sa renommée et de sa gloire à travers le monde »¹⁴⁹.

R. Reding fait ainsi le triste constat que « la faveur des masses populaires s'oriente plutôt vers les spectacles matérialistes » : sports, courses de vélos, matchs de football, au point que l'encouragement des pouvoirs publics pour ce type de spectacles donne lieu à des incongruités telles que, dans certaines grandes communes, l'absence de salles de fêtes ou de local pour les sociétés dramatiques et, en revanche, la construction d'un immense stade de sport ayant coûté des millions¹⁵⁰. Sur la base de données chiffrées officielles¹⁵¹, R. Reding souhaite donc interpeller le ministre de l'Instruction publique (Duesberg à l'époque). En matière de subsides des sociétés dramatiques, il constate en effet qu'entre 1936 et 1938, la part accordée aux sociétés wallonnes a

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴⁸ Cf. son article paru au mois d'août 1942 dans le *Nouveau Journal*.

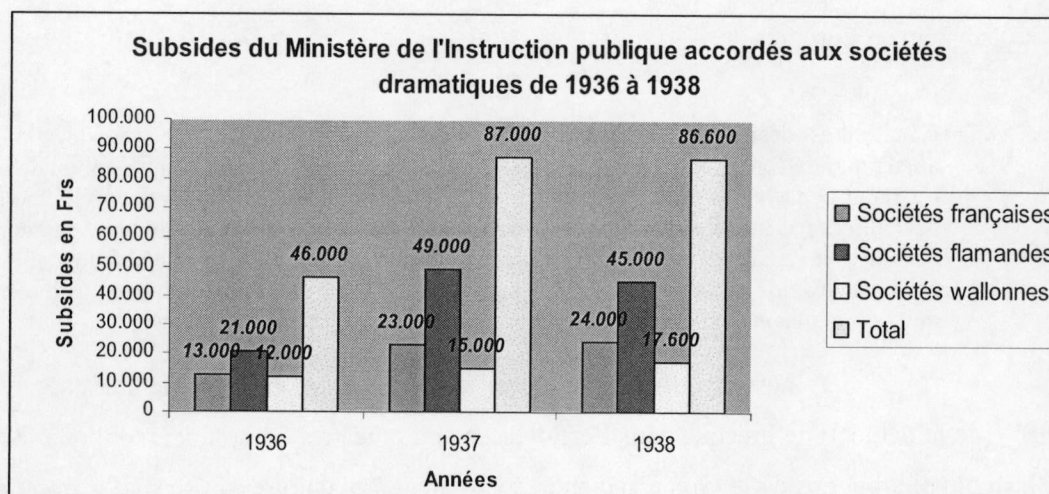
¹⁴⁹ REDING, « De la nécessité, pour les Pouvoirs publics, d'aider et d'encourager par voie de subsides les sociétés littéraires et dramatiques wallonnes », p. 158.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 158-159.

¹⁵¹ Il extrait ces chiffres officiels du « bulletin n° 7. Questions et réponses. Chambres législatives – Sénat, Session 1938-1939. Séance du 20 janvier 1939 page 131 et bulletin n° 9 (Chambre) du 9 février 1939 page 171 ».

évolué pour ne plus représenter qu'1/5 de l'ensemble des subsides, comme le montre le graphique suivant établi à partir des chiffres rappelés par R. Reding :

Tableau 1 – Subsides du ministère de l'Instruction publique accordés aux sociétés dramatiques de 1936 à 1938¹⁵²



Dans son vœu, le rapporteur mêle la question du financement des sociétés dramatiques wallonnes à celle du financement des sociétés littéraires wallonnes et demande au ministre : « Pourquoi est-ce précisément aux sociétés wallonnes, qui recevaient déjà les plus maigres subsides, qu'a été appliquée une réduction de 20 % dans les crédits inscrits à leur profit ? »¹⁵³. Il s'en prend aussi à l'amendement de l'article 18, littera 33 de 1938 qui prévoyait, pour les « Lettres wallonnes. Souscriptions et subventions », un crédit de 50.000 F et qui, en 1939 (article 18, littera 35), ne prévoit plus que 40.000 F, alors que les crédits accordés aux « sociétés françaises et flamandes n'ont pas été diminués » ;

R. Reding ne s'explique pas l'indifférence des pouvoirs publics à l'égard du champ culturel wallon, ni l'inégalité des répartitions des crédits inscrits et votés en 1939 pour les Lettres flamandes (160.000 F) et pour les Lettres françaises (200.000 F, dont 40.000 F pour les Lettres wallonnes). Contre l'objection de « l'impécuniosité actuelle de l'État 'Belgique' », il énonce un moyen simple de trouver les ressources nécessaires à l'augmentation des subsides aux sociétés dramatiques ; il suffirait d'augmenter d'1 % les taxes sur les jeux et paris – qui ont rapporté 70.539.333,87 F du 01.01 au 31.12.1938 – pour disposer de 700.000 F supplémentaires. Face à l'absence d'explication de la diminution de 20 % des crédits inscrits pour les Lettres wallonnes – alors que ceux des Lettres françaises et flamandes sont restés inchangés –, il conclut par le vœu de voir les « Pouvoirs Publics, et particulièrement Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique,

¹⁵² Lempereur précise aussi qu'entre 1936 et 1938 l'« enveloppe du 'Théâtre d'amateurs' » allait de 46.000 F à 86.000 F et que la somme allouée aux Wallons couvrait : « le fonctionnement de l'Union nationale des Fédérations wallonnes et des Fédérations respectives, l'organisation de la « Coupe du Roi », les concours et [...] quelque 350 cercles affiliés », in LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 106.

¹⁵³ REDING, « De la nécessité, pour les Pouvoirs publics, d'aider et d'encourager par voie de subsides les sociétés littéraires et dramatiques wallonnes », op. cit., p. 159.

soutenir plus efficacement les sociétés littéraires et d'art dramatique wallons, notamment par l'inscription au budget de son département, de crédits suffisants et moins dérisoires que ceux qui ont été inscrits jusqu'à ce jour »¹⁵⁴.

Les satisfactions obtenues par l'U.N.F.D.L.W. furent inversement proportionnelles aux efforts nombreux et patients consentis pour obtenir gain de cause auprès du ministère de l'Instruction publique. Pourtant, à d'autres niveaux, des « résultats substantiels » non négligeables furent obtenus, que F. Stévant synthétise le 1^{er} janvier 1940 :

Ce fut d'abord la nomination d'un Service des Lettres wallonnes au Ministère de l'Instruction publique, à la direction duquel fut appelé l'excellent auteur wallon namurois bien connu Mr. Edmond Wartique, qui a bien souvent eu l'occasion de rendre service à notre cause depuis son installation.

[...] À la même époque, en 1935, nous obtenions grâce à l'intervention de Mr. Bovesse, alors Ministre de l'Instruction publique, l'institution de la bourse annuelle de voyage à l'étranger à décerner à un auteur wallon ainsi que la création du Prix Biennal de Littérature wallonne que nos organismes réclamaient depuis tant d'années.

[...] Enfin, l'Union a obtenu récemment, en faveur des Fédérations wallonnes et des Cercles littéraires et dramatiques wallons, l'octroi de subsides appréciables à charge des crédits du Ministère de l'Instruction publique et du Service national des Loisirs de l'Ouvrier.¹⁵⁵

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁵⁵ STEVART, « Le 10^e anniversaire de l'Union Nationale des Fédérations wallonnes », *op. cit.*, p. 1.

1.3.3 Subventions provinciales : Éducation populaire et théâtre wallon

Quelques initiatives provinciales eurent lieu avant même qu'on ne parla en Belgique d'une Commission des Loisirs Ouvriers. Au pays de Charleroi (à Marcinelle, précisément), Jules Destrée fonda la première université populaire (U.P.) en 1908. Considérant que le théâtre wallon avait sa place dans ce programme ambitieux, A. Carlier exposa le 1^{er} mars 1908, à l'U.P. de Couillet, une conception du théâtre populaire et, en guise de démonstration, le Cercle Wallon de l'endroit représenta *In môrt qui vike* d'É. Boncher, un spectacle reproduit le 5 avril 1908 à l'U.P. de Marcinelle et ensuite dans d'autres localités du pays de Charleroi et du Brabant wallon¹⁵⁶. Dans la foulée de ce mouvement, É. Boncher écrivit *Pierre Cayau*, un « drame sobre, concentré, d'une émotion puissante, qui fut joué pour la première fois en octobre 1908 à Charleroi »¹⁵⁷.

Dès 1919, différentes mesures concourent à l'évolution de la politique sociale en Belgique : l'enseignement obligatoire jusqu'à 14 ans, la loi sur la limitation aux 48 heures de travail et l'augmentation du temps de loisir. J. Destrée, P. Pastur et d'autres « s'imposèrent la tâche splendide de guider les braves affranchis, littéralement désaxés, désemparés, effarés devant ce monde nouveau inconnu d'eux et qui leur donnait cette chose inouïe : des heures de Loisirs (*sic*) ! Du jour au lendemain presque, l'ouvrier devenait ce qu'il devait devenir : l'égal de l'employé, l'égal du fonctionnaire, l'égal de tout individu devant la Loi du Travail »¹⁵⁸.

Si les efforts d'éducation populaire, au niveau des provinces, ne dataient pas de 1919, « ni l'inscription du théâtre wallon dans cette tentative éminemment sociale », c'est en 1921 que les provinces du Hainaut et de Liège « structurèrent l'utilisation des loisirs de l'ouvrier, [...] incitèrent et aidèrent spectaculairement les Cercles dramatiques à considérer bien davantage leur devoir éducatif »¹⁵⁹. Dans « les deux provinces les plus progressistes de la Wallonie »¹⁶⁰, la province de Hainaut et la province de Liège, deux figures politiques vont lutter contre l'injustice sociale. Dans le Hainaut, Jules Destrée – grand bourgeois carolorégien –, aidé de son ami et député permanent Paul Pastur, font voter les lois de 1921 sur les bibliothèques publiques et l'éducation populaire¹⁶¹. En tant que ministre des Arts et des Sciences, il voulut « d'une part, créer

¹⁵⁶ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁸ TAMINE (MAURICE), « Les cours d'art dramatique populaire dans le Hainaut », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^E ANNIVERSAIRE 1894-1939) (dir.), *Congrès de linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XXI^e Congrès, organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imp. Guillaume Bovy (5, Rue Jardin Botanique), 1939, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵⁹ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶⁰ Les provinces de Liège et de Hainaut affectent à l'éducation populaire, dès 1921, un budget d'un million de francs-or, tandis que les autres provinces, comme le Brabant, adoptent au début une « politique plus traditionnelle de subventions », in BÉCHET (ACHILLE), « L'action culturelle des provinces wallonnes », Lejeune (Rita) et Stiennon (Jacques), *La Wallonie. Le pays et les hommes*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, t. IV, 1981, p. 308.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 307-308.

un dispositif d'aide aux universités populaires, extensions universitaires, cercles d'études et de conférences qui se sont constitués pour 'enrichir les loisirs des travailleurs' ; [...] d'autre part, 'transformer le faisceau hétéroclite des bibliothèques, dites populaires, en un véritable service public'. La situation qu'il rencontre n'est pas bonne »¹⁶².

En 1919, lors de l'inauguration de la Commission provinciale du Hainaut des Loisirs Ouvriers, Paul Pastur¹⁶³ prononça un discours-programme dans lequel il se demandait ce que l'ouvrier ferait des huit heures de loisirs dont il allait à présent jouir et se proposait d'examiner les différentes sphères d'action où ce dernier pourrait dorénavant les utiliser. Tout en espérant qu'il passerait ces heures « d'abord et surtout dans sa famille, cette cellule sociale », P. Pastur envisageait les différentes « récréations saines » qu'offrait les sept sections instituées :

- Habitation
- Jardins et coins de terre
- Petits élevages
- Enseignement
- Éducation physique
- Éducation artistique
- Éducation intellectuelle et morale.

La section « Éducation artistique » prévoyait des cours d'initiation esthétique par le biais des musées, des expositions artistiques ambulantes avec causerie, des maisons d'art, des publications d'art, de l'art musical (instrumental et choral), du chant individuel, de la chanson populaire, de l'art dramatique (diction), des arts d'agrément et des arts décoratifs, et enfin du cinéma artistique^{164 165}.

De 1921 à 1939, la démocratisation de la culture a concerné aussi bien l'État que les provinces et les communes et, après la loi sur les Bibliothèques publiques, les avancées significatives furent : l'institution du Conseil supérieur de l'Éducation populaire par la loi du 3 avril 1929 ; la création en 1936 de l'Office national des Loisirs du Travailleur et son remplacement, le 28 décembre 1939, par le Service de l'Éducation populaire et des Bibliothèques publiques, des mesures qui visaient à « conduire l'ensemble des hommes – et des femmes – de Belgique vers une aptitude à percevoir le beau, le bon, le juste qui ne leur aurait pas été donnée à suffisance par l'enseignement 'offert' à leur enfance et à leur adolescence, mais qu'ils n'ont pas

¹⁶² CHARLIER (JEAN), « Les Bibliothèques », in *Ibid.*, p. 339.

¹⁶³ Propos rappelés en 1923 par H. Van Cutsem in VAN CUTSEM (HENRI), « Comment les 'Commissions des Loisirs ouvriers' pourraient-elles encourager la Littérature et l'Art dramatique wallons », FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONNES DU BRABANT, *IV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, Nivelles, 13, 14 et 15 août 1922*, Bruxelles, Établissements A. Gilles, 1923, p. 75-76.

¹⁶⁴ S'exprimant sur le cinéma, dans son discours d'inauguration du 4 mai 1919, P. Pastur dit « Le cinéma doit devenir un puissant outil d'éducation. Il s'assagira. On peut lui faire délaisser le romanesque, les aventures de feuilleton, les drames judiciaires, pour des enseignements vibrants d'intérêt. Il rendra alors d'immenses services », cité par H. Van Cutsem in *Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁵ Programme rappelé par H. Van Cutsem, in *Ibid.*, p. 77.

nécessairement suivi ou suivi avec fruit. »¹⁶⁶. Rappelons-le, le ministère de l'Instruction publique, et à travers lui l'État, ne soutenait que les manifestations culturelles où la propagande politique et le prosélytisme religieux étaient absents.

Comment ces nouvelles mesures du champ politique ont-elles contribué à structurer ou renforcer le capital culturel du champ théâtral wallon¹⁶⁷ ? Pour É. Lempereur, la décision d'accorder huit heures de loisirs à l'ouvrier a entraîné, au niveau du champ théâtral wallon, une nette orientation « dans le sens de l'éducation populaire cette source généreuse, mais encore assez anarchique, de délassement et de création. Il fallait agir en même temps sur les auteurs et sur les troupes, ce qui n'avait pas été le cas jusqu'alors »¹⁶⁸. Grâce à la présence de trois poètes (P. Pastur, J. Destrée et Fr. André) « aux leviers de commandes de la province de Hainaut », qui ne « concevaient pas l'éducation de l'ouvrier sans la révélation [...] [du] chant de son âme », une section d'Art s'ajouta aux sections des « Loisirs de l'Ouvrier » – c'est ainsi que naquirent les cours d'« Art dramatique populaire »¹⁶⁹. À la demande de la Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut, l'Œuvre des Loisirs admit, dès la première année, un représentant du mouvement dramatique populaire et, plus tard, une sous-section dramatique fut constituée où Henri Van Cutsem y fut le délégué des sociétés littéraires et dramatiques wallonnes du Hainaut¹⁷⁰. Pour mener à bien l'initiative, la Commission s'inspira des *desiderata* déjà exprimés lors des trois premiers Congrès¹⁷¹. À l'occasion, cette Commission procéda au recensement des Cercles dramatiques du Hainaut et constata « l'existence de 560 sociétés d'art dramatique dont 70 seulement donnèrent signe de vie »¹⁷² et souscrivit à cinq cents exemplaires du Compte-rendu détaillé du III^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons de Charleroi (1921)¹⁷³.

En 1920, lors du II^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons (Namur), un point du programme avait consisté en la question de « la Collaboration des sociétés littéraires et des Cercles dramatiques wallons à l'œuvre de la saine utilisation des loisirs de l'ouvrier »¹⁷⁴. Cette réflexion avait surgi de la constatation que

¹⁶⁶ CHARLIER (JEAN), « De l'éducation populaire à l'éducation permanente ; de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle (d'après les textes de feu M. Hicter) », Lejeune (Rita) et Stiennon (Jacques), *La Wallonie. Le pays et les hommes*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, t. IV, 1981, p. 303.

¹⁶⁷ Les sources à notre disposition nous permettent de parler essentiellement du théâtre d'amateurs dans la province de Hainaut.

¹⁶⁸ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁹ TAMINE, « Les cours d'art dramatique populaire dans le Hainaut », *op. cit.*, p. 162.

¹⁷⁰ VAN CUTSEM, « Comment les 'Commissions des Loisirs ouvriers' pourraient-elles encourager la Littérature et l'Art dramatique wallons », p. 77.

¹⁷¹ DEFRECHEUX (CHARLES), *Rapport provincial de la Commission provinciale des Loisirs ouvriers - Province de Hainaut* -, Charleroi, Imprimerie provinciale, juin 1922, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷² *Ibid.*, p. 18.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁴ Propos rappelés en 1923 par H. Van Cutsem in VAN CUTSEM, « Comment les 'Commissions des Loisirs ouvriers' pourraient-elles encourager la Littérature et l'Art dramatique wallons », *op. cit.*, p. 75.

en Wallonie, l'ouvrier a un penchant marqué pour le théâtre wallon populaire. Ce dernier est mieux à sa portée que les autres ; il le comprend, il s'y amuse. Les acteurs sont, en général, des ouvriers comme lui. Et d'ailleurs, l'acteur wallon est moins grotesque quand il incarne un personnage de son rang qu'un baron ou un héros des mélos dits de cape et d'épée.¹⁷⁵

Mais l'intention des organisateurs du II^e Congrès était aussi de dépasser cette adéquation entre une classe sociale et un répertoire théâtral, en vue de faire acquérir aux ouvriers certaines compétences comme l'assouplissement de la mémoire, l'esprit d'observation et le bon sens, l'apprentissage de la bienséance par l'observation ou la critique, bref un « développement intellectuel et moral »¹⁷⁶. Dès 1920, H. Van Cutsem faisait voter des vœux pour les interprètes :

- Les cercles dramatiques wallons sont bien désignés pour aider à soustraire l'ouvrier aux attractions dangereuses et malsaines, pendant ses huit heures de loisir.
- Il y a lieu de :
 - a) Stimuler le travail et la propagation de ces Cercles par l'organisation de concours dramatiques, conférences, congrès ;
 - b) Solliciter des autorités la représentation des Fédérations wallonnes dans les comités dits d'œuvres d'utilisation des loisirs de l'ouvrier ;
 - c) Développer les bibliothèques populaires wallonnes ;
 - d) Encourager l'art dramatique wallon par voie de subsides importants octroyés par les pouvoirs publics.¹⁷⁷

Et ces autres vœux pour les auteurs :

Il y a lieu de :

- Relever de plus en plus le niveau moral des pièces et leur valeur esthétique ;
- Demander la création de primes d'encouragement pour les bonnes œuvres littéraires, pour leur impression et leur diffusion ;
- Encourager les écrivains wallons, par des concours annuels organisés par les Fédérations wallonnes.¹⁷⁸

Par la voix d'H. Van Cutsem, c'est l'ensemble du champ théâtral wallon qui entendait redéfinir son capital culturel et se donner, avec l'État, les instances nécessaires à une démocratisation de la culture et à une diffusion des œuvres. À l'évidence, en ce début des années 1920, l'agent wallon hennuyer n'entend pas encore mettre au premier plan son identité wallonne, alors que son homologue brabançon – É. Van Cutsem – insiste d'emblée sur l'aspect militant de l'activité théâtrale wallonne.

À l'exemple des réalisations accomplies dans le Hainaut, H. Van Cutsem encourage en 1922 les Commissions des Loisirs Ouvriers des autres provinces wallonnes à constituer elles aussi une « section spéciale de littérature et d'art dramatique populaire, en s'assurant le précieux concours de compétences, de personnes ayant vécu la vie de ces vaillants Cercles d'amateurs et se

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

tenant au courant de cette littérature et de cet art »¹⁷⁹. En 1922, H. Van Cutsem règle rapidement la question de savoir s'il faut créer deux sous-sections : une française et une dialectale. Il dit :

Ce n'est pas notre avis, quantité de cercles dramatiques jouent tantôt en français, tantôt en wallon ; de plus, les encouragements ne diffèrent pas essentiellement pour un cas ou pour l'autre, ni de même les bases d'appréciation des efforts réalisés et des résultats obtenus.¹⁸⁰

Le Congrès wallon de 1922 est l'occasion aussi de soumettre un questionnaire qui devra permettre à la Commission des Loisirs Ouvriers d'encourager les Cercles directement intéressés par l'une des activités proposées. À partir de ce questionnaire, il sera ensuite possible à la Commission d'évaluer les besoins des Cercles selon qu'ils possèdent ou non une bibliothèque d'art théâtral (types et nombre d'ouvrages), qu'ils bénéficient d'un subside communal, et selon leurs recettes et dépenses pour l'année 1921. H. Van Cutsem précise que les renseignements obtenus permettront d'établir la « vitalité des sociétés et non, comme certains l'ont pensé, de renseigner le fisc ou tout autre organisme sur l'avoir social »¹⁸¹.

En 1922, on peut déjà dénombrer quelques acquisitions symboliques, culturelles et matérielles résultant du rapprochement de la Fédération wallonne du Hainaut et de la Commission des Loisirs Ouvriers. Ainsi, l'organisation de leçons de régie théâtrale populaire votée au Congrès wallon de 1921 (Charleroi) donna, en 1922, grâce aux notions assimilées par les élèves-régisseurs, ses premiers résultats dans les tournois dramatiques¹⁸².

De nombreuses réalisations et améliorations demeurent toutefois nécessaires dans différents domaines : les cours de diction, l'organisation des tournois dramatiques et des « tournois d'intermèdes et de diction », le contact permanent avec les Cercles (« missi dominici »), les congrès de régisseurs ou de Cercles, la publication d'un bulletin périodique, les bibliothèques, les décors, les « représentations types », le « théâtre en plein air » ou encore l'« encouragement direct » aux auteurs. Pour les cours de diction, H. Van Cutsem souhaite la mise sur pied de cours subsidiés officiellement comme c'est déjà le cas pour des cours de musique. Ces cours seraient directement établis par la Commission des Loisirs ou bien seulement soumis à son inspection, et les efforts des élèves seraient sanctionnés par des certificats artistiques. Pour échapper à l'auto-proclamation de certaines femmes au titre d'« actrices professionnelles » – et surtout à leur exigence de cachets qui grèvent les modestes budgets des soirées – et pour vaincre la réticence de jeunes filles à jouer des rôles dans les sociétés d'amateurs, un organisme officiel comme la Commission des Loisirs Ouvriers devrait contribuer à « l'élévation du niveau artistique et moral du théâtre populaire », en instituant des cours pour actrices, ou en subsidiant, après contrôle, des écoles dramatiques privées.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸² *Ibid.*, p. 78.

À la différence des concours (menant parfois, en raison de l'échec, à la dissolution de certains Cercles), les tournois sont l'occasion – pour toutes les sociétés inscrites – d'obtenir une prime de 500 fr (90 % des points) ou de 300 fr (80 % des points), selon une fiche d'appréciation évaluant : le choix de l'œuvre (10 pts), la compréhension de l'œuvre (10 pts), l'interprétation des rôles (25 pts), la diction (20 pts), la tenue (10 pts), la mise en scène (15 pts) et la mémoire (10 pts)¹⁸³. De tels tournois ont une valeur plus éducative que sélective car, comme le précise H. Van Cutsem, telle société peut ensuite s'enquérir auprès du jury du nombre de point obtenus et être renseignée sur les erreurs commises, et bénéficier de « conseils en vue d'une meilleure utilisation des éléments dont elle dispose »¹⁸⁴. Malgré ce souci d'équité transversale, H. Van Cutsem signale que la brève expérience (un an) de ces tournois enseigne qu'il conviendrait, par question de principe, de séparer les Cercles en deux classes selon qu'ils proviennent de centres importants (« agglomérations à déterminer en congrès provinciaux ou régionaux ») ou de petits villages¹⁸⁵. Cette mesure, déjà en vigueur à l'époque dans les dispositions des règlements des concours de la Fédération liégeoise, permettrait d'exiger davantage de la première classe, notamment de jouer des pièces en plusieurs actes.

Selon H. Van Cutsem, la Commission des Loisirs Ouvriers devrait aussi « permettre au plus grand nombre possible des membres d'une société de se produire devant un jury et de recevoir ainsi une consécration officielle des résultats acquis par des labours déployés individuellement »¹⁸⁶ grâce aux « tournois d'intermèdes et de diction ». Il s'agit, en fait, de tournois organisés entre les membres de Cercles participant aux tournois dramatiques, l'inscription est gratuite et le membre qui souhaite participer à ce tournoi doit envoyer au Jury trois œuvres (monologues ou chansons). Les primes consistent en reproductions artistiques. Un piano est mis à la disposition des participants¹⁸⁷. Les réflexions d'H. Van Cutsem révèlent la volonté des pouvoirs publics et de leurs conseillers de faire advenir un champ culturel populaire où les exigences esthétiques le cèdent aisément à l'exigence d'une démocratisation de la culture.

Mais comment améliorer le contact entre la Commission des Loisirs ouvriers et tous les Cercles d'amateurs ? Là aussi, H. Van Cutsem a songé à une innovation qui consisterait en « l'intervention directe de compétences au sein des sociétés qui accepteraient un contrôle en vue de subsides d'encouragement, à l'instar des inspections scolaires, des inspecteurs des bibliothèques, des inspecteurs de gymnastique »¹⁸⁸. En effet, non seulement H. Van Cutsem estime que les cours de régie ne suffisent pas, mais, en 1922, il met en garde contre la façon dont ces cours sont ensuite mis en pratique. Il conviendrait dès lors de préposer à cette tâche d'inspection

¹⁸³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

des personnes qualifiées, d'anciens artistes ou encore des « régisseurs classés », dont l'activité consisterait à s'enquérir de choses essentielles : les locaux, les répétitions, les bibliothèques, les représentations, les archives. La mise sur pied d'un tel organisme ne se substituerait pas aux tournois, qui demeurerait l'occasion d'une mise en valeur de « modestes cercles qui n'osent pas et qui restent méconnus, abandonnés à eux-mêmes pour des raisons les plus diverses et les plus futiles »¹⁸⁹.

Pour les régisseurs ou les délégués des Cercles, H. Van Cutsem propose d'instituer des congrès provinciaux ou régionaux où seraient étudiées « ces questions si peu stables encore du théâtre populaire ». Par la même occasion, le rapporteur signale que cette problématique fut déjà débattue au Congrès wallon de Charleroi (1921) et qu'un syllabus a été publié par la Commission des Loisirs Ouvriers du Hainaut concernant la régie populaire. À cela, devrait encore s'ajouter la publication d'un bulletin périodique qui contiendra « des conseils, des études d'auteurs et de pièces, des renseignements, des avis officiels, des annonces de spectacles intéressants, des initiations à l'art dramatique »¹⁹⁰.

Pour pallier la pénurie d'ouvrages parfois coûteux dans les bibliothèques des Cercles, H. Van Cutsem propose que chaque Commission provinciale se dote d'une bibliothèque centrale rassemblant « le plus grand nombre de pièces ayant une réelle valeur littéraire ou artistique et des ouvrages documentaires se rapportant aux choses de théâtre »¹⁹¹. Concrètement, il serait urgent de dresser le catalogue des œuvres de la bibliothèque, et, pour chacune d'elle, de prévoir le résumé, l'indication du nombre de rôles, du genre, du prix et du lieu de vente. Les sociétés dramatiques pourraient alors s'adresser à cette bibliothèque pour obtenir des ouvrages en prêt, ou encore pour se fournir en ouvrages, car le rapporteur songe aussi à la création d'un service d'achat au sein de la bibliothèque qui, en groupant les commandes des Cercles, permettrait d'obtenir des réductions sur le prix d'achat auprès des fournisseurs. Toutefois, les Cercles qui jouissent déjà des avantages des Commissions des Loisirs Ouvriers sont obligés d'avoir leur bibliothèque spéciale bien tenue¹⁹². En ce début des années 1920, on assiste donc à la structuration progressive du champ culturel et théâtral wallon, avec la tentative de mise sur pied d'une politique culturelle régionalisée (la centralisation se fait au niveau de la province) à laquelle répond la création, en 1919, du comité interfédéral.

Une autre question matérielle se pose pour les décors et leur échange possible entre Cercles afin de réduire les coûts. Le rapporteur estime que les Commissions des Loisirs Ouvriers ne devraient accorder des subsides qu'aux seuls Cercles jouant sur une scène respectant les 3,50 à 4 mètres de hauteur, les 6 mètres d'ouverture et les 5 à 6 mètres de profondeur. Les subsides seraient accordés si des sociétés construisent des « décors nouveaux réellement artistiques et

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹² *Ibid.*, p. 81.

pratiques », mais aussi pour des concours de construction de décors (évalués selon leur qualité artistique et pratique) ; parallèlement la Commission pourrait réunir certains jeux de décors peu courants et nécessaires pour monter des « œuvres méritoires » habituellement écartées pour ce motif et, enfin, louer ces décors à des sociétés¹⁹³.

Une autre mesure préconisée, pour relever le niveau artistique des Cercles d'amateurs, consiste à stimuler leur créativité par des représentations itinérantes d'acteurs de profession, dont « le répertoire serait particulièrement formé d'œuvres d'auteurs belges d'expression française et d'expression wallonne » ; parallèlement, les Cercles les plus intéressants devraient être appelés à présenter des spectacles sur des scènes choisies par les Commissions¹⁹⁴.

Il conviendrait aussi que les Commissions des Loisirs Ouvriers prennent en main la création d'un « théâtre de plein air » à la bonne saison. Loin de se limiter à jouer dans « des sites adéquats et merveilleux », il s'agit de construire des scènes démontables et, pour ce faire, d'envoyer des délégués étudier, là où ces théâtres existent, la possibilité d'une telle initiative en Belgique, surtout que « depuis si longtemps on cherche vainement la formule du théâtre de la nature en Belgique »¹⁹⁵.

Enfin, la manière efficace d'encourager les auteurs dont les bonnes pièces « possédant une réelle valeur littéraire ou artistique » sont « susceptibles d'être comprises et goûtées des auditoires ouvriers », est l'instauration des primes, de concours, de publications d'œuvres et de publicité. Pour éviter de rencontrer les critiques déjà adressées au gouvernement en matière de distribution de primes aux auteurs, H. Van Cutsem propose que, quand une œuvre aura été reconnue méritoire, l'on attribue une « prime uniforme » (pour les « bonnes pièces ») ou une « prime extraordinaire » (aux œuvres de valeur supérieure)¹⁹⁶. Ces primes extraordinaires récompenseraient des pièces d'un acte ou plus qui auraient été présentées à un concours annuel et évaluées selon les critères suivants : sujets (25 pts), style ou forme littéraire (25 pts), valeur dramatique ou scénique (25 pts) et portée éducative, artistique ou morale (25 pts)¹⁹⁷. À la suite d'un tel concours, la Commission s'engagerait alors à donner un subside aux auteurs des pièces primées afin d'imprimer l'œuvre et « sous la condition expresse d'en répartir un nombre d'exemplaires entre les Cercles de la province désireux de jouir des avantages indiqués ci-dessus »¹⁹⁸. Une autre opportunité pour les auteurs pourrait consister à faire paraître leur pièce en feuillets dans un bulletin périodique. Quant à la publicité à réserver aux bonnes pièces, H. Van Cutsem distingue les pièces méritantes qui seraient désignées par un comité de lecture et le palmarès des pièces extraordinaires qui servirait de réservoir aux tournois dramatiques.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 82-83.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 83.

H. Van Cutsem espère bien que les Commissions des Loisirs Ouvriers des autres provinces suivront l'exemple du Hainaut et, à titre d'exemple, il indique que le crédit global pour l'article 40 porté aux budgets de 1922 et de 1923 s'élève à 50.000 F ; somme qui couvre donc l'organisation de cours de régie théâtrale populaire, de tournois provinciaux dramatiques, les encouragements spéciaux aux auteurs d'œuvres théâtrales, la création d'une bibliothèque provinciale d'œuvres théâtrales et les concours de décors-types¹⁹⁹.

C'est à l'unanimité que le vœu d'H. Van Cutsem fut voté par l'assemblée :

Voir les Commissions de Loisirs ouvriers, à l'instar de celle de la province de Hainaut, porter à leur budget des postes suffisants pour réaliser tous les vœux émis dans nos Congrès et capables d'élever le niveau esthétique et moral de la Littérature et de l'Art dramatique wallons.²⁰⁰

Après le rapport d'H. Van Cutsem, M. Parent – secrétaire de la Commission des Loisirs Ouvriers du Hainaut – confirma que les pouvoirs publics du Hainaut étaient « disposés à aller de l'avant avec l'aide de la Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne » et annonça que la Commission du Hainaut souhaitait créer en concertation avec la Fédération wallonne « un véritable théâtre populaire réellement capable d'aider au relèvement intellectuel et social de la population ouvrière »²⁰¹.

Qu'en était-il de l'organisation des Loisirs Ouvriers dans les autres provinces de la Belgique romane et quelles furent les avancées à l'aube des années 1930 ? Si toutes les provinces bénéficiaient dès 1919 d'une Commission des Loisirs Ouvriers, les réalisations dans le domaine de l'activité théâtrale mirent parfois plus de temps à s'y développer. En novembre 1931, un article publié dans le n° 66 de *Pro Arte* permet de prendre la mesure des réalisations accomplies²⁰². En 1931, l'art dramatique est inscrit, avec l'art musical, dans la section « VI. Éducation artistique » du Programme de la Commission des Loisirs de l'Ouvrier du Hainaut. Les différents chapitres couverts par les encouragements directs et indirects sont :

- l'organisation de « Cours de régie théâtrale populaire » (six cours ont été organisés depuis 1921)
- des « Concours pour l'élaboration de projets de décors bon marché » destinés aux scènes de cercles dramatiques d'amateurs (9 projets ont été primés)
- des « Encouragements pécuniaires aux auteurs dramatiques » de langue française et de langue wallonne, nés ou domiciliés dans le Hainaut, qui soumettent à la Commission des pièces écrites depuis 1914. (Depuis 1921, 33 pièces ont été admises sur 75 présentées à la Commission. Total des primes accordées : 5.000 F)

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 84.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 89-90.

²⁰² ANONYME, « Les Loisirs du Travailleur », *Pro Arte*, 6^e année, n° 66, novembre 1931, *op. cit.*, p. 39-42. Cet article renvoie, pour de plus amples informations juridiques et historiques, à l'ouvrage de DEPASSE (CHARLES) et ANDRÉ (A.), *L'organisation des loisirs du travailleur en Belgique et à l'étranger*. Présentation de M. L. Piérard, député de Mons ; avant-propos de M. F. Cocq, député de Bruxelles, Paris-La Louvière, Valois-Éditions « Labor », 1931.

- une « Bibliothèque provinciale d'œuvres théâtrales choisies » contenant plus de 1.000 pièces mises à la disposition des cercles dramatiques et des acteurs, moyennant adhésion au règlement des prêts
- les « Tournois provinciaux d'art dramatique ». Tournoi du premier degré²⁰³ ou épreuve éliminatoire : une pièce en un acte en français ou en wallon, choisie parmi trois pièces présentées par le Cercle (les Cercles qui obtiennent 80 % des points reçoivent la prime de 300 F) ; Tournoi d'honneur : une pièce en trois actes en français ou en wallon, choisie parmi trois pièces présentées par le Cercle (les Cercles qui obtiennent 80 % des points reçoivent la prime de 750 F – 1000 F en 1930) ; Tournois spéciaux entre « régisseurs et intermèdes : chanteurs, diseurs, etc. ». ²⁰⁴

Dans la province de Liège, le Conseil provincial allouait déjà avant la Première Guerre mondiale une subvention à la Fédération dramatique wallonne, de même qu'il subsidiait la Société de Littérature Wallonne. Dès 1921, l'Œuvre provinciale des Loisirs²⁰⁵ prit une série de nouvelles initiatives, notamment l'organisation de cours provinciaux d'art dramatique, de conférences, et de récréation dramatique (1921) et la mise sur pied d'une bibliothèque d'œuvres théâtrales (1922). Les cours étaient organisés de façon permanente à Liège et à Verviers, tandis qu'une « école volante » avait son siège dans la vallée de l'Ourthe ou l'arrondissement de Huy-Waremme. Ces cours du soir hebdomadaires (deux heures, dont une heure de théorie et une heure de pratique) étaient divisés en deux sections (française/wallonne), ils étaient gratuits, duraient deux ans et furent donnés par les professeurs Pecqueur, Hohlwein, Scréder, Brasseur et Wagner. Les élèves qui assistèrent à plus de 50 % des leçons théoriques et pratiques et obtinrent plus de 60 % des points aux examens terminaux reçurent un diplôme de sortie. À Verviers, au cours de diction wallonne, la théorie fut donnée par un Liégeois et le cours pratique par un auteur wallon Verviétois, Léon Brasseur²⁰⁶. La Société d'encouragement à la Littérature wallonne (S.L.L.W.) se rendait annuellement au Conservatoire de Verviers, « pour examiner les candidats au diplôme d'acteur ». Dans les quatre centres dialectaux principaux (Liège, Verviers, Waremme, Huy), le public touché était composé d'amateurs, d'ouvriers, d'artisans et d'employés désirant se perfectionner dans la langue et l'art dramatiques. D'autres cours (des leçons spéciales de diction) étaient aussi prévus pour les « intermèdes », alors que des cours spéciaux de régie et de maquillage furent institués à l'intention des élèves diplômés. En 1931, on peut estimer que, grâce à ces cours, les Cercles dramatiques de la province de Liège ont pu se doter d'environ 400 éléments bien préparés et d'une trentaine de régisseurs qualifiés.

²⁰³ En 1928, une somme totale de 11.700 F a été répartie en primes de 300 F entre 39 Cercles dramatiques sur 41 qui se sont présentés au Tournoi du premier degré.

²⁰⁴ ANONYME, « Les Loisirs du Travailleur », *op. cit.*, p. 39.

²⁰⁵ Les services culturels de la province de Liège furent appelés successivement « Commission Provinciale des Loisirs », puis « Département des Affaires Culturelles ».

²⁰⁶ VAN CUSTEM (EMILE), « Création de cours de déclamation wallonne dans les Conservatoires royaux », Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique de la Province de Namur (dir.), *XIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique Wallons. Sous le Haut Patronage de S. M. le Roi (Dinant, les 25, 26 et 27 juin 1932)*, Namur, Imprimerie Dave, 1932, p. 113.

L'Œuvre des Loisirs ne manqua pas de faire appel aux Cercles dramatiques de la province pour animer ses séances éducatives et récréatives. De 1921 à 1931, les 42 comités locaux des Loisirs de l'Ouvrier²⁰⁷ ont ainsi programmé près de 3.500 représentations. Des subventions étaient accordées aux Cercles selon le barème suivant :

- Un point pour l'interprétation d'un acte wallon
- Deux points pour l'interprétation d'un acte français ou wallon primé par le Gouvernement ou couronné par la Société de Littérature Wallonne
- Un point supplémentaire aux Cercles dont la collaboration aux séances éducatives s'est faite en dehors de tout but lucratif.

En 1931, une cinquantaine de Cercles de la province de Liège bénéficiaient de cette répartition où le point valait 5 F ; certains Cercles plus actifs obtinrent plus de 500 F par an. Les tenants de ce système de points constatent que rares sont les Cercles qui ne possèdent qu'un point, preuve s'il en est qu'on a réussi à éliminer du répertoire les pièces médiocres.

Dans la province du Brabant, une Commission fut instituée dès 1921, mais il fallut attendre pour voir apparaître les Tournis provinciaux de Sociétés chorales (1923), instrumentales (1925) et dramatiques (françaises, flamandes, wallonnes) (1926)²⁰⁸. De 1926 à 1929, 221 sociétés dramatiques participèrent aux tournis qui se déroulèrent dans les villes de Bruxelles, Nivelles et Louvain. Les primes allouées, s'étalant sur trois ans, variaient entre 900 et 1.950 F. À ces Tournis, s'ajoutèrent, dès 1929, l'organisation – par des communes ou des Sociétés – de Cours populaires de diction, de déclamation et de musique (un subside de 21.910 F réparti entre 67 cours en 1929 ; un subside de 27.050 F réparti sur 69 cours en 1930, et un subside de 25.000 F inscrit au budget de 1931) ; des Tournis et concours dramatiques locaux (une somme de 8.150 F fut répartie entre 4 groupements en 1929) ; et des subsides à des Sociétés dramatiques (1.068 F furent alloués en 1929, 7.754,06 F furent répartis entre 6 groupements en 1930, et 10.000 F étaient inscrits au budget de 1931)²⁰⁹. En août 1930, la Fédération des Cercles littéraires et dramatiques wallons du Brabant pouvait finalement annoncer la mise sur pied par la province du Brabant d'un cours de régie et de mise en scène, dont pouvait bénéficier tout centre rassemblant au minimum 10 inscriptions. Comme dans le Hainaut, et à Liège précédemment, ces cours, donnés par des professeurs spécialisés, portèrent sur : le théâtre populaire et son répertoire ; la diction ; les intonations ; les rectifications des fautes de langage courantes ; le décor, le mobilier, les gestes, les entrées...²¹⁰

²⁰⁷ Pour avoir une idée du quadrillage de la province de Liège selon les Comités locaux de l'Œuvre des Loisirs, on se reportera à Annexe 25 ANONYME, « Les loisirs de l'ouvrier dans la Province de Liège », p. 391.

²⁰⁸ ANONYME, « Les Loisirs du Travailleur », *op. cit.*, p. 41-42.

²⁰⁹ Ces subsides étaient destinés à venir en aide à des sociétés dramatiques ou des sociétés dramatiques musicales à l'occasion d'un jubilé important, de l'organisation de concours.

²¹⁰ FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, « Cours de Régie », *Pro Arte*, 5^e année, n° 52, août 1930, p. [11].

Enfin, dans la province de Namur, on organisa dès 1926 des tournois et des concours d'art musical ainsi que des tournois d'art dramatique, réservés aux sociétés ayant leur siège dans la province.

Quel était le véritable public « étudiant » de la section dramatique instaurée au sein de la Commission des Loisirs de l'Ouvrier du Hainaut ? M. Tamine, qui eut l'honneur de faire partie de la première équipe des éducateurs théâtraux de l'ouvrier, se vit confier les cours de régisseur, d'organisation d'une soirée, de costumage, de grimage et de maquillage²¹¹. Si d'emblée les élèves se présentèrent en nombre et très enthousiastes, M. Tamine ne cache pas son étonnement, dès le début des cours, devant l'âge et le niveau social de ces élèves qui n'étaient ni ouvriers, ni employés :

c'étaient surtout des présidents, secrétaires, membres de comités de Cercles dramatiques déjà actifs, qui venaient se perfectionner dans la façon de conduire les destinées de leurs groupements. En fait, nous n'étions pas les instructeurs de l'armée, mais plutôt les guides des états-majors, – ce qui, au surplus, facilitait notre tâche et pouvait donner des résultats plus rapides par la prospection aisée de ces sociétés, chacune dans sa région. On créa ainsi ces cours itinérants indispensables pour atteindre les petites communes.²¹²

En 1939, M. Tamine ne fait pas mystère d'une « grave lacune » qui s'est révélée *a posteriori* dans l'organisation des premiers cours d'« Art dramatique » essentiellement constitués de « conférences sans lendemain ». Alors que les « purs Poètes » avaient voulu « faire comprendre aux humbles le lyrisme de leurs âmes épanouies, en leur permettant de chanter les œuvres des Maîtres, et de faire éclore dans d'autres cœurs neufs les sensations ineffables qu'ils éprouvent eux-mêmes », mais qu'ils continuaient à « considérer le théâtre comme le domaine élu des acteurs professionnels », ces cours d'« Art dramatique » eurent parfois des retombées catastrophiques tels que l'encouragement – involontaire – au cabotinage et l'émergence de « misérables histrions, imbus d'un savoir dont ils ne possédaient que les notions primaires, et insupportables destructeurs de l'Idéal des 'Loisirs'... »²¹³. M. Tamine se fait fort de dénoncer « l'autogobisme des acteurs amateurs », leur fiel à l'égard des véritables acteurs, voire encore la « dégénérescence en besogne lucrative plus ou moins clandestine », et cite l'exemple récurrent de « pâles amateurs » se vantant de leurs connaissances acquises par les cours dramatiques et dépréciant injustement le travail des professionnels. Certes, la dénonciation de ce cabotinage par M. Tamine repose sur près de vingt années d'observation de l'évolution des cours d'« Art dramatique », mais dans le contexte socio-politique tendu de l'année 1939, son explication des « déviations » s'enrichit d'un autre motif alarmant : « Ensuite, un peu aussi par le travers individualiste du siècle, qui fait pousser des

²¹¹ TAMINE, « Les cours d'art dramatique populaire dans le Hainaut », *op. cit.*, p. 163.

²¹² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 163.

²¹³ *Ibid.*, p. 164.

dictateurs de toutes grandeurs, plus facilement que des champignons poussent sur un pré trop copieusement fumé ! »²¹⁴.

Un autre grief exprimé en 1939 par M. Tamine à l'encontre des Cercles dramatiques et de leurs membres est leur propension à se comporter comme des « sportifs acharnés à remplir leur rôle de supporters, avec tout ce que ce rôle comporte de parti-pris (*sic*), d'injustice, de méchanceté et d'incompétence », et d'avoir pour seul idéal collectif l'écrasement du « cercle concurrent pour pouvoir s'en moquer, et collectionner des coupes (comme en sport) »²¹⁵. Avec comme triste conséquence, pour « Les Loisirs de l'Ouvrier », de n'avoir en rien – ou si peu – favorisé l'éclosion de l'idéal artistique et de la connaissance de l'art. M. Tamine se plaint des acteurs qui ne prennent pas la peine d'aller lire d'autres textes que celui qu'ils jouent, quand ils n'apprennent pas mal leur texte et sont donc obligés de recourir abondamment au souffleur :

On ne tente pas de pénétrer une pensée d'auteur, on ne cherche pas à créer une âme : on joue Victor Francen, Harry Baur ou Jean Weber ... en mieux, évidemment, [...].²¹⁶

Devant tant de dérives, M. Tamine ne craint pas de dire qu'on se trouve à « un tournant angoissant de la vie du théâtre », et qu'il incombe à présent à la Commission des Loisirs de mettre fin à cette déroute et « de rappeler ces dévoyés au seul rôle de s'instruire en art, de se meubler l'esprit de beauté littéraire, de jouer au sein du cercle, pour se distraire »²¹⁷. Il ne peut que tristement constater :

Le Théâtre, le beau, le grand, celui qui exige des artistes forgés par de longues études et la pratique quotidienne de leur art, le Théâtre se meurt en Belgique, parce que le développement inconsidéré et les abus des cercles d'amateurs tuent littéralement le métier d'artiste dramatique.²¹⁸

S'il en était encore besoin après ces véhémentes considérations sur l'activité des Cercles d'amateurs, M. Tamine ajoute que les 60.000 représentations annuelles des quelque 11.000 groupements d'amateurs finissent par enlever « la clientèle des théâtres réguliers qui, n'ayant plus de spectateurs, ne peuvent plus payer les artistes professionnels, – lesquels gagnent à présent moins qu'un manoeuvre (de) maçon, voire qu'un chômeur »²¹⁹.

À ce même Congrès de 1939, L. Motmans dépose trois vœux pour combattre le dévoiement des Comités officiels des Loisirs Ouvriers qui semblent réticents à réserver la place prévue aux « pauvres petits auteurs wallons », souvent qualifiés de gens « sans culture ». D'autres griefs avaient déjà été formulés à l'encontre de cette institution mais, cette fois, L. Motmans s'en prend aux lourds préjugés dont sont encore victime des « gens du peuple » qui ont pourtant fourni

²¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 165.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 165.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 165.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 165.

des « œuvres remarquables et même [des] chefs-d'œuvre dramatiques », qui peuplent les Cercles littéraires et « leur ont permis de résister, malgré vents et marées, malgré la parcimonie des subsides officiels, durant de bien nombreuses années »²²⁰. L. Motmans parle ici en tant qu'écrivain wallon depuis cinquante ans, mais surtout en tant qu'observateur de la production littéraire wallonne dont il a pu apprécier certains éléments. Il loue chez ces écrivains wallons leur capacité à transcrire des émotions et à puiser en eux-mêmes l'inspiration qui charmera les sens de leurs concitoyens, sans copier d'autres littératures. Si l'intervention de L. Motmans sur la discrimination culturelle et linguistique subie par ses confrères est brève, ses vœux émis au nom du XXI^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons ne manquent pas d'être vigoureux, et d'interpeller vivement les instances prises en défaut :

- Voir les associations littéraires wallonnes ne pas méconnaître les mérites des écrivains wallons de talent, quelles que soient leur origine et leur situation sociale ;
- Demander aux Administrations publiques qui ont créé un département ou un service des « Loisirs de l'Ouvrier », de ne pas perdre de vue, dans l'octroi des subsides, de récompenser toutes les œuvres méritoires des ouvriers et des petits employés ;
- Voir les administrations des journaux choisir parmi leurs rédacteurs, pour rédiger de judicieuses critiques des œuvres littéraires et des représentations théâtrales, ceux qui ont le mieux la connaissance de la langue et surtout de la mentalité wallonnes.²²¹

Comme le précise D. Boverie dans le débat qui suit l'intervention de L. Motmans, la discrimination dont sont victimes les écrivains wallons est aussi de type générationnel : si une partie de la jeune génération s'est regroupée dans l'Action Interprovinciale Wallonne, c'était aussi pour contrer certains de leur pairs dans les Cercles littéraires qui tentaient, « par égoïsme », de « niveler les jeunes talents »²²². Et D. Boverie ne cache pas que, par exemple, les jeunes Dewandelaer et Lempereur méritent tous les éloges car il y a chez le premier « un souffle puissant qui n'avait jamais traversé jusqu'alors notre littérature » et, chez le second, dans la nouvelle « Discôpé dins in cœur », un « essai psychologique profond »²²³. En conclusion, D. Boverie s'oppose à ceux qui estiment que les jeunes dénie toute valeur à l'œuvre de leurs prédécesseurs, mais en même temps il considère qu'il est inadmissible « d'imposer à notre littérature un état stagnant sous prétexte que l'œuvre des anciens a du bon »²²⁴.

1.3.4 Subventions communales

²²⁰ MOTMANS (LUCIEN), « Des encouragements à donner aux écrivains wallons d'extraction modeste », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^e ANNIVERSAIRE 1894 - 1939), *Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XXI^e Congrès. Organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1939, p. 147.

²²¹ *Ibid.*, p. 148.

²²² *Ibid.*, p. 148.

²²³ *Ibid.*, p. 143.

²²⁴ *Ibid.*, p. 143.

Sans doute, faudrait-il consulter les archives des principales villes de la Belgique romane pour être en mesure d'établir un tableau comparatif des subsides communaux. Mais la consultation de certaines publications nous a déjà livré quelques renseignements sur la ville de Liège. Ainsi, É. Lempereur affirme que la ville de Liège fut « exemplairement généreuse depuis 1919 : subventions aux congrès (1919), à la Fédération (1933), aux Cercles, au Théâtre communal du Trianon (de création privée (1926) et repris par elle (1928)), aux concours annuels du « Wallon à l'école » (1936), [...] reprise d'un prix littéraire créé en 1923 par un journal de la place et ses lecteurs [...] »²²⁵.

En février 1933, la Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique de la province de Liège publia dans *Pro Arte* ce tableau détaillé du subside accordé par la ville de Liège :

Tableau 2 FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE Répartition des 3/4 du subside de la Ville de Liège, 1931-1932 février 1933

REPARTITION des 3/4 du SUBSIDE de la VILLE de LIÈGE
— 1931-1932 —

	Points	Sommes	Retenue 10 o/o	Payé
Caveau Liégeois Sté Litt.		208.33	20.83	187.50
Auteurs Wallons Sté Litt.		208.33	20.83	187.50
La Wallonne Sté Litt.		208.33	20.83	187.50
Amitiés Liégeoises	12	43.98	4.40	39.58
L'Avant Garde Syndicale	41	150.26	15.30	134.96
Corporation Métiers et Négoces	70	256.55	25.65	230.90
La Fougère	14	51.31	5.13	46.18
La Gaillarde	16	58.64	5.86	52.78
Les Mutuellistes du Nord	10	36.65	3.66	32.99
Le Perron Liégeois	32	117.28	11.73	105.55
La Pervenche	37	135.60	13.56	122.04
L'Œuvre Wallonne	11	40.31	4.03	36.28
Wallon d'avant tot	46	168.59	16.86	151.73
Patronage Laïc Thier à Liège	41	150.26	15.30	134.96
Wallons d'avant tot	3	11.13	0.85	10.28
Coronmeuse Attractions	3	11.13	0.85	10.28
Bin fé es Leyi dire	5	18.32	1.83	16.49
	341	1875.00	187.50	1687.50

Le Point Dramatique est coté 3,665 (1875 — 625 = 1250 - 10 p.c. = 1125: 341)

Le reliquat, soit 0,28 a été partagé entre l'Ame Wallonne et Coronmeuse-Attractions, les deux sociétés les moins favorisées.

Liquidé le 7 février 1933

Le trésorier, Jos. Froidmont.

Enfin, il conviendrait aussi de mentionner quelques subsides privés qui contribuèrent à assister le théâtre wallon : les concours permanents de la Société de Littérature Wallonne, les concours occasionnels des Cercles littéraires et des Fédérations, le Concours Engelman (Namur), les galas du Théâtre Molière (Bruxelles), et d'autres initiatives plus limitées comme la gratuité accordée en 1934-1935 aux membres des Cercles wallons par le Grand-Théâtre de Verviers²²⁶.

²²⁵ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 109.

²²⁶ *Ibid.*, p. 109.

1.4 Revendications symboliques et spécificité culturelle

1.4.1 *Cours de déclamation wallonne*

En 1932, certains agents wallons envisagent d'introduire une demande auprès du ministère des Sciences et des Arts pour instituer la création de cours de déclamation wallonne dans les Conservatoires royaux, cette idée ayant germé à la suite du « privilège » obtenu depuis peu par les Flamands. L'U.N.F.D.L.W. s'était jusqu'alors abstenue, pour des raisons budgétaires, de solliciter la création de cours de déclamation et d'art dramatique wallons dans l'un des quatre Conservatoires existant en Belgique (Bruxelles, Gand, Liège, Anvers). Mais, en juin 1932, É. Van Cutsem exhorte à ne plus retarder cette demande, constatant que « nos frères flamands n'ont pas eu les mêmes scrupules et [que], grâce à des démarches incessantes, ils viennent d'obtenir la création d'un cours de déclamation flamande au Conservatoire de Bruxelles »²²⁷. S'il existait déjà à Gand comme à Anvers des cours de déclamation flamande, c'est – dans le contexte des vives tensions linguistiques du début des années 1930 – la satisfaction symbolique dont jouit soudainement la communauté flamande dans la capitale qui va stimuler les dirigeants des Fédérations wallonnes à obtenir les mêmes droits. Le déséquilibre est d'autant plus flagrant aux yeux d'É. Van Cutsem qu'il semble que, jusqu'en 1932, le Conservatoire de Liège a d'ailleurs été privé de cours de « déclamation française » :

D'où pour nos quatre Conservatoires royaux, nous voyons une inégalité flagrante : trois cours de déclamation flamande (Gand, Anvers et Bruxelles), un cours de déclamation française à Bruxelles – je ne suis pas certain qu'il en existe un à Gand – et aucun cours de déclamation wallonne.²²⁸

La situation n'est pas inédite, car É. Van Cutsem rappelle qu'un cours de diction flamande avait été créé plusieurs années auparavant – à la suite des revendications du « flamingant Emmanuel Hiel » – et qu'il dut ensuite être fermé faute d'élèves. Devant cette nouvelle injustice qui frappe les Wallons, et face à ce nouvel « élément de l'offensive menée systématiquement par les flamingants pour flamandiser Bruxelles », le Congrès se doit de réagir et « d'exiger la création parallèle d'un cours de déclamation wallonne au Conservatoire royal de Bruxelles ou au Conservatoire de Liège »²²⁹. Certaines personnes présentes au Congrès revendiquent la création de ce cours de diction wallonne à Liège comme à Bruxelles et É. Van Cutsem affirme qu'il en demande deux « pour en obtenir sûrement un ». D'autres, comme J. Closset, tempèrent l'ardeur des revendicateurs et s'interrogent sur la nécessité de tels cours dans les Conservatoires et attirent l'attention sur le problème du choix de la diction wallonne à enseigner. Admettant implicitement

²²⁷ VAN CUSTEM, « Création de cours de déclamation wallonne dans les Conservatoires royaux », *op. cit.*, p. 110.

²²⁸ *Ibid.*, p. 110-111.

²²⁹ *Ibid.*, p. 111.

que la reconnaissance officielle du néerlandais ne peut être comparée à une reconnaissance officielle du wallon, il insiste aussi indirectement sur l'équivalence de statut entre le français et le néerlandais :

Le cours de néerlandais peut être suivi par tous les Flamands, qu'ils viennent du Limbourg, du Brabant, d'Anvers ou des deux Flandres. Il existe bien une diction française et une diction néerlandaise, mais la diction wallonne en elle-même n'existe pas, pour la raison bien simple que nos dialectes diffèrent d'une région à l'autre. Notez aussi qu'il existe un cours de diction « flamande », et cependant on compte, en Belgique, plusieurs dialectes flamands.²³⁰

Mais, si un cours de diction flamande a bel et bien été créé, J. Closset admet alors qu'il y a préjudice. Contre les arguments « de terrain » de ce dernier – qui préférerait voir le gouvernement subventionner des institutions particulières ayant déjà créé des cours, et non pas exiger qu'il crée des cours de diction différents selon les régions –, É. Van Cutsem préfère souligner la connotation symbolique d'une démarche destinée à faire « admettre en haut lieu l'établissement de ces cours », « même s'il ne devait y avoir d'élèves à Bruxelles ou à Liège »²³¹. Sa démarche sera d'ailleurs approuvée par plusieurs intervenants qui se sentent « obligés de suivre le sillage des Flamands, rien que pour le principe »²³². Contre l'avis éclairé de J. Closset, É. Van Cutsem ne se préoccupe pas des modalités concrètes de la réalisation de son vœu :

À Liège, le cours sera tout naturellement professé en liégeois. Quant à Bruxelles, qu'il soit professé en namurois, en liégeois ou en verviétois, peu importe ! Nous devons avoir nos deux conservatoires, dont un à Bruxelles. Appelez ce cours bruxellois comme vous voudrez : cours d'art dramatique wallon, ou cours dramatique populaire, ou même cours de répertoire wallon.²³³

En fait, É. Van Cutsem n'ignore pas l'existence de cours déjà créés par les provinces (de Brabant, de Hainaut, de Liège et de Namur) et les communes, et dont il refuse une double subsidiation. Il ne cache pas l'ambition idéologique de son vœu : « Je désire voir instituer un cours de l'Art de la diction wallonne à Bruxelles et à Liège, parce que cela ajoutera un fleuron nouveau à notre mouvement dialectal, et que cela rendra la confiance en nos chers patois qui l'ont perdue »²³⁴. D'autres scénari tout aussi stratégiques sont envisagés, notamment par J. Grafé qui estime plus prudent et plus chanceux de demander l'institution de ces cours dans les Académies de musique régionales, pour ensuite porter la revendication au niveau des Conservatoires, avec l'argument, cette fois, que des personnes compétentes professent déjà ces cours dans les Académies.

²³⁰ *Ibid.*, p. 112. Plus tard, au cours du débat, à propos du cours de diction néerlandaise « rétabli » à Bruxelles, J. Closset précisa : « Tous les Flamands pourront le suivre, puisque le néerlandais, qu'ils ont tous appris à récole, est leur langue officielle comme la langue générale pour nous, Wallons, est le français » (p. 115).

²³¹ *Ibid.*, p. 112.

²³² *Ibid.*, p. 113.

²³³ *Ibid.*, p. 114.

²³⁴ *Ibid.*, p. 112.

Les principales objections formulées à l'encontre du vœu d'É. Van Cutsem sont le fait de F. Stevart et de Bottequin, qui estiment devoir préciser, à l'attention du ministre, le genre de cours à professer au conservatoire et l'expression « diction wallonne ». Le vœu – reformulé par A. Carlier – voté finalement par l'assemblée fut :

Voir l'État subsidier des cours de diction et d'art dramatique wallons créés soit par l'initiative privée, soit par l'initiative des pouvoirs régionaux.²³⁵

1.4.2 *Folklore*

Dans son discours prononcé au XIV^e Congrès de l'U.N.F.D.L.W. (Dinant, 1932), Albert Marinus – directeur du Service des recherches historiques et folkloriques du Brabant – défend l'idée d'une opposition entre l'approche sentimentale et l'approche scientifique du folklore. Si tenté par la première, le folkloriste a la vue réduite par des œillères qui lui font tenir pour caractéristique d'une localité ou d'une région une pratique culturelle, le folkloriste scientifique est, par contre, à même de repérer des ressemblances au-delà des diversités apparentes entre localités.

Ce plaidoyer pour l'application d'une méthode scientifique aux pratiques folkloristes s'apparente à une mise au jour, au-delà des témoignages abondants sur les pratiques régionales, des « caractères [...] véritablement communs à tous les groupes humains », de « certains traits communs révélant des aptitudes mentales et sociales de l'Homme tout court, de l'homme tel qu'il est partout où on le rencontre »²³⁶. Dépassée la « préoccupation d'ordre sentimental, régional, provincial, national ou linguistique », bref « la considération sentimentale », c'est le « caractère d'universalité » des phénomènes qui émerge²³⁷. Et de citer, en exemple, le « jeu du drapeau » répandu dans la région de Court-Saint-Etienne, mais aussi en Campine, dans le Brabant hollandais, dans certaines régions d'Allemagne et de la Tchécoslovaquie, dans quelques villages suisses et en Italie²³⁸. Mais gare à celui qui voudrait « découvrir des filiations », « rechercher les chaînons qui manquent »²³⁹.

A contrario, A. Marinus constate amèrement « en Belgique, l'existence de folkloristes wallons et de folkloristes flamands, et le manque de relations étroites entre eux »²⁴⁰. Avec, comme conséquence déplorable, la croyance répandue d'une différence essentielle entre les folklores

²³⁵ *Ibid.*, p. 117.

²³⁶ MARINUS (ALBERT), « Les deux folklores. Le Folklore sentimental et le folklore scientifique », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE NAMUR (dir.), *XIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique Wallons. Sous le Haut Patronage de S. M. le Roi (Dinant, les 25, 26 et 27 juin 1932)*, Namur, Imprimerie Dave, 1932, p. 26.

²³⁷ *Ibid.*, p. 27.

²³⁸ *Ibid.*, p. 31.

²³⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

wallon et flamand. Le véritable danger d'une pratique sentimentale du folklore réside, pour A. Marinus (en 1932), dans les dérives politiques qu'elle peut occasionner :

Je constate qu'en s'appuyant sur des données d'ordre folklorique, nous avons même vu certains pays échafauder et poursuivre des revendications d'ordre politique. Il suffit de voir ce qui se passe actuellement en Europe : des pays, mécontents des frontières entre lesquelles on les a enfermés, prétendent qu'on leur a enlevé des territoires à eux ; d'autres affirment ne pas en avoir obtenu suffisamment, et ils s'efforcent d'attiser, chez les populations dont ils convoitent l'annexion, un amour du territoire qui s'appuie sur des manifestations d'ordre folklorique.²⁴¹

En la matière, c'est E. Dave qui préconise des mesures plus concrètes devant permettre à la culture folklorique wallonne de se constituer. À ce même Congrès de l'U.N.F.D.L.W., il rappelle les vœux émis lors des précédents Congrès de Charleroi (1921) et de Namur (1928), et insiste sur la nécessité de créer une association regroupant tous les wallons s'occupant de folklore, une association qu'il verrait bien au sein de l'U.N.F.D.L.W., ou à l'extérieur de celle-ci, mais en veillant à ce qu'elle demeure toutefois en contact avec les sociétés dramatiques et littéraires wallonnes²⁴². Une telle association poursuivrait comme buts principaux l'établissement d'une liste des membres – avec pour chacun la spécialité scientifique – ; une œuvre de propagande pour développer le goût des recherches folkloriques et scientifiques » ; l'aide à la « création de musées régionaux de folklore et d'Art populaire » ; et, enfin, la création éventuelle d'« un fonds destiné à l'édition des études folkloriques se rapportant à la Wallonie »²⁴³.

Face à vœu formulé par E. Dave au Congrès, les réactions des Présidents des Fédérations wallonnes divergèrent profondément. Si J. Grafé (Namur) ne vit aucune difficulté à ce que les Fédérations s'appellent désormais Fédérations wallonnes de littérature, d'art dramatique et de folklore – partant du principe qu'une véritable synergie pouvait émerger entre les uns et les autres – et que les Cercles wallons bénéficient dorénavant de « l'enseignement et du concours de folkloristes spécialisés », J. Vandereuse (Hainaut) protesta vigoureusement contre cette proposition en arguant que le folklore devait être abordé scientifiquement et que, quoi qu'il s'agisse là de spécialistes, il fallait bien constater que les tentatives pour fonder une Commission nationale du folklore n'avaient pas encore abouti en 1932 et que la Société belge de folklore n'eut pas la vie longue. C'est à une ingérence des auteurs wallons dans un champ échappant à leur compétence que J. Vandereuse s'oppose donc :

²⁴¹ *Ibid.*, p. 26. Ce qui n'empêcha toutefois pas l'auteur de présenter en 1936, à Hambourg, lors d'une assemblée plénière du 2^e Congrès International des Loisirs des Travailleurs des démonstrations faites par des groupes de travailleurs belges exécutant, pour la circonstance, le *Jeu du drapeau*, une chanson mimée : *Les trois borains*, et une audition d'accordéon. La conférence est publiée dans MARINUS (ALBERT), *Les loisirs du travailleur*, Bruxelles, Imprimerie Charles Peeters Léau, 1937.

²⁴² DAVE (EMILE), « Pour le développement des études folkloriques en Wallonie », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE NAMUR, *XIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique Wallons. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi (Dinant, les 25, 26 et 27 juin 1932)*, Namur, Imprimerie Dave, s.d., p. 39.

²⁴³ *Ibid.*, p. 39.

[...] nos auteurs et nos acteurs ne sont pas qualifiés pour s'occuper de folklore ; c'est une science qui n'est pas à leur portée. Nous ferions de la mauvaise besogne en admettant cette extension des buts de nos fédérations qui ont déjà assez de travail et de difficultés pour mener à bonne fin les objets de leur entreprise.²⁴⁴

Marinus saisit l'opportunité des protestations de J. Vandereuse pour préciser que, si le mouvement de création d'une société belge de folklore n'a pas pu aboutir, « c'est que lorsqu'on s'est trouvé en présence des Flamands et des Wallons on n'a pas pu s'entendre »²⁴⁵. Mais il se demande aussi « s'il est plus difficile de grouper des Wallons que des Flamands, pour les unir dans un même amour des manifestations du conformisme régional, alors que – j'en suis persuadé – ils s'intéressent tous au folklore »²⁴⁶.

Le débat conduisit finalement les différents interlocuteurs présents au Congrès à prendre conscience des situations propres à chaque province wallonne et de la difficulté d'envisager une solution unique. Ainsi, selon Defrêcheux, Liège peut se passer d'une section de folklore au sein de la Fédération des Cercles Dramatiques, car le Musée de la Vie Wallonne, dirigé par Remouchamps, rend déjà d'énormes services et que les auteurs régionaux peuvent y faire des recherches, ou encore s'abonner au Bulletin. Par ailleurs, la création d'une section de folklore pourrait, si pas faire double emploi, donner l'air de « profiter de ce qui a été fait depuis quinze ou vingt ans par un organisme existant »²⁴⁷. En revanche, J. Vandereuse et A. Carlier, tous deux folkloristes, attirent l'attention sur l'absence d'intérêt, de la part des membres du Cercle littéraire de Charleroi, pour les manifestations folkloriques, A. Carlier donnant l'exemple d'une société folkloriste créée avec M. Monseux qui a dû dévier de son programme, car ne pouvant vivre par ses propres moyens. Par ailleurs, mettre sur pied une telle section n'apporterait qu'un surcroît de tâches, alors que d'autres projets ou vœux – comme la création d'une société d'éditions d'œuvres wallonnes – sont restés en rade depuis quelques années, par manque d'argent et de personnes disponibles. D'autant plus que le Musée de la Vie Wallonne s'intéresse et centralise déjà à l'époque des documents folkloriques provenant de Tournai, de Nivelles, de Virton et d'autres localités. Ils plaident donc pour une collaboration ponctuelle des folkloristes wallons avec ce musée de Liège.

Quant à J. Grafé (Namur), il annonce qu'une telle section sera prochainement créée avec les membres de sa Fédération, ce qui permettra ainsi la récolte d'informations et de documents précieux qui pourront alimenter le Musée de la Vie Wallonne²⁴⁸. D'ailleurs, les protestations d'A. Carlier et J. Vandereuse, les explications de Defrêcheux et les remarques d'E. Dave (sur la difficulté d'obtenir des renseignements du Musée de la Vie Wallonne) ne le convainquent pas

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 42. A. Marinus rappelle par la même occasion que ces discordes intestines regrettables ont également explosé « à la Société des Nations, où nous nous sommes heurtés et disputés, pendant deux ans, pour savoir s'il n'y avait pas trop de Flamands, de Wallons ou de Bruxellois y représentant notre pays ».

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

complètement, au point qu'il continue, en fin de débat, de défendre l'idée d'une création de sections folkloristes dans chaque Fédération pour surmonter l'« esprit individuel » dans lequel travaillent les folkloristes en Belgique²⁴⁹. Il craint surtout qu'à la disparition de Remouchamps – l'âme créatrice du musée –, cet organisme ne sera plus un « organisme vivant », et il insiste sur le travail individuel réalisé par A. Marinus dans le Brabant.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

2 La distinction : langues, dramaturgies, codes esthétiques, genres, thématiques

2.1 État des lieux

Avant toute considération d'ordre esthétique ou dramaturgique, est-il possible de dresser le portrait général de l'auteur de théâtre wallon ? À en croire l'auteur Ch.-H. Derache, le « Théâtre par le peuple et pour le peuple » fut une illusion. Selon lui, il y eut à la fin du XIX^e siècle, une première phase qui fut une « phase du mépris » où les bourgeois écrivirent des pièces pour les bourgeois :

Mais on mettait en scène des gens du peuple et ces gens du peuple on les présentait dans des situations ridicules, fausses. Il y avait là une classe sociale qui nourrissait son complexe de supériorité et qui se disait : « Tout de même, nous sommes bien plus élégants, nous sommes bien plus chics ». ²⁵⁰

Pour Ch.-H. Derache, *Tâtî li Perriqui* n'échappe pas à cette tendance en présentant un personnage qui a pris conscience « qu'il ne sortira jamais de son milieu et qu'il continuera à faire la barbe aux morts et aux vivants jusqu'à la fin de sa vie, que ce n'est pas le travail qui assure l'aisance et qu'il ne compte pour se dégager de son milieu – ce qui est tout de même son droit – que sur un hypothétique lot qui viendrait à être accordé à une obligation » ²⁵¹. Cette première phase du théâtre wallon fut suivie par celle du « théâtre éducatif » où la bourgeoisie prétendit se faire « l'institutrice d'une classe sociale inférieure » :

C'est l'époque où les bourgeois – pire, des servants de ces bourgeois – vont faire la morale aux petits que nous sommes, vont nous dire : on peut faire ceci mais on ne peut faire cela. [...] Ce sont les personnes qui ont le majorat social qui vont faire la leçon aux mineurs que nous étions. ²⁵²

Qu'en fut-il des qualités littéraires des textes produits ? Les commentateurs de la littérature wallonne ont fréquemment voué aux gémonies la qualité esthétique de nombre de chansons, de crâmnions et de pasquêtes.

Dès le début des années 1920, l'heure est aux auto-évaluations artistiques dans les différentes Fédérations wallonnes. Ainsi, en 1921, au Congrès wallon de Charleroi, un bilan fut

²⁵⁰ BERTRAND (JOSEPH) *et al.*, « L'Orientation du Théâtre wallon. [Débat] », Royale Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique de la Province de Liège (dir.), *XXIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Liège, les 12 et 13 juin 1954. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale de Liège, de l'Administration communale de Liège. Compte-rendu*, Liège, Imprimerie Dehousse, 1954, [Intervention de Ch.-H. Derache], p. 140.

²⁵¹ *Ibid.*, [Intervention de Ch.-H. Derache], p. 140.

²⁵² *Ibid.*, [Intervention de Ch.-H. Derache], p. 140.

dressé pour l'activité théâtrale wallonne du Hainaut durant la période 1900-1920, et ceci pour le compte de la Commission provinciale des Loisirs de l'Ouvrier. Rétrospectivement, É. Lempereur commente cette période et affirme que le théâtre hennuyer souffrait généralement des « excès du burlesque et du bouffon », qu'il ne réussissait pas à « élargir son inspiration vers les vrais conflits familiaux et sociaux, à quitter son formalisme, ses personnages d'imageries et son réalisme à fleur de peau, à éviter la confusion des genres, à acquérir un style », alors que, dans certaines pièces, ce théâtre « s'était élevé à la vérité de l'observation morale » et « avait vu purifier son écriture, affiner son sens du détail, accélérer son mouvement, augmenter son contenu psychologique, associer le sourire au rire, l'idée au sentiment »²⁵³.

Charles Delchevalerie se plaint en 1922 – dans un *Bulletin* de la Société littéraire wallonne – de la méconnaissance du métier dont peuvent faire preuve, sans aucune gêne, ces auteurs wallons pour qui « s'assurer qu'on a quelque chose à dire, chercher à le bien dire et surtout ne rien ajouter, essayer d'exprimer sa pensée de façon simplement sincère [...], viser à la sobre harmonie [...], acquérir ce sens de la mesure qui empêche de tomber dans le verbiage »²⁵⁴ ne sont pas des préoccupations élémentaires. On peut interpréter ces propos comme un encouragement à une écriture « classique », au sens où le contenu trouverait à se dire dans une forme parfaite, débarrassée de toute scorie. Mais l'analyse en termes bourdieusiens de l'affirmation de Ch. Delchevalerie révèle aussi que le postulat esthétique sur lequel se base le critique est celui d'une « représentation réaliste », où la chose à dire – un référent, donc – importe davantage que la forme²⁵⁵. En effet, Ch. Delchevalerie n'en appelle pas à un travail esthético-formel raffiné (il faut, dit-il, « viser à la sobre harmonie » et « ne pas tomber dans le verbiage »), mais bien à une re-présentation, à travers l'objet littéraire, des choses du monde. L'avis de ce commentateur de la littérature wallonne ne doit bien sûr pas cacher la diversité de l'écriture wallonne, et il conviendrait – mais ceci sortirait du cadre strict de l'étude sociologique que nous entendons mener – de confronter ce discours critique aux écritures incriminées et d'examiner les qualités stylistiques de celles-ci.

²⁵³ LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, p. 35.

²⁵⁴ DELCHEVALERIE (CHARLES), « article », *Bulletin de la Société littéraire wallonne*, t. 56, 1922, cité en 1937 in PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 3-4.

²⁵⁵ Dans BOURDIEU, *La distinction : critique sociale du jugement*, section « une esthétique 'anti-kantienne' » (p. 42-45), le sociologue français s'interroge sur le rapport que des ouvriers parisiens entretiennent avec la photographie et constate leur attitude de refus à l'égard d'une « gratuité arbitraire ou ostentatoire des exercices de style et des recherches purement formelles » : « [...] ils refusent presque toujours le fait de photographier pour photographier [...] comme inutile, pervers ou bourgeois ». Bourdieu qualifie dès lors l'« esthétique » populaire d'« 'esthétique' anti-kantienne », où l'accent est mis sur la fonction de l'objet d'art (et non pas sur le plaisir qu'il suscite), sur son intérêt informatif, sensible ou moral, et aussi sur le refus de considérer un objet d'art (en l'occurrence ici l'image, mais nous pourrions aussi dire une pièce de théâtre) autrement que dans son rapport à un autre référent que lui-même, et donc dans sa fonction de communication (« le jugement qu[e la photographie] suscite étant d'autant plus favorable que l'adéquation expressive du signifiant au signifié est plus totale »).

Lorsqu'il prend la parole en 1922 au IV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons (Nivelles), É. Van Cutsem, fraîchement élu président de l'Union régionaliste du Brabant wallon (formée en novembre 1921), met l'accent sur la fonction sociale du théâtre d'amateurs :

Messieurs, il suffit de voir avec quel empressement le peuple de chez nous court vers le Théâtre wallon, qui, frais et jeune, dédaignant le conventionnel et le factice des grands théâtres littéraires, lui montre en son langage et son milieu, une image fidèle de sa vie et de son âme, pour comprendre combien, dans le régime actuel, le mouvement dont nous sommes les porteurs a d'importance sociale.²⁵⁶

Comme les propos cités *supra* de Ch. Delchevalerie – qui datent aussi de 1922 –, cette affirmation peut être interprétée sous l'angle de l'« 'esthétique' anti-kantienne » définie par Bourdieu, les recherches formelles sur le signifiant étant ici stigmatisées sous l'expression « le factice des grands théâtres littéraires », alors que la fonction de lisibilité du théâtre wallon est réaffirmée dans les termes « une image fidèle de sa vie et de son âme ».

Par rapport à d'autres commentateurs du théâtre wallon, É. Lempereur introduit une distinction nouvelle dans le débat de la forme et du contenu, car il souhaite l'élargissement des thématiques aux « conflits familiaux et sociaux », en même temps qu'il dénonce un « réalisme à fleur de peau », preuve s'il en est que des thèmes de la vie quotidienne peuvent être traités sur un autre mode que celui du réalisme formel et peuvent susciter un « style » d'écriture neuf. Malgré certaines flèches décochées vers les « mauvaises pièces », de la période 1900-1920 – période caractérisée par l'absence d'une politique officielle des beaux-arts et d'une éducation populaire –, É. Lempereur loue les auteurs, critiques, régisseurs, interprètes et dirigeants cultivés qui surent détourner le théâtre de l'amusement pour l'orienter vers « l'observation des mœurs et la création de types », et ainsi lutter contre « l'emballement du gros public obstiné dans son ignorance et ses traditions, les intérêts assez bas ou l'inculture des fabricants d'actes et des acteurs improvisés, l'esprit de clocher, l'encensement réciproque »²⁵⁷. Par l'accession progressive de la scène hennuyère à un « théâtre plus vrai », É. Lempereur entend souligner l'émergence d'« une stylisation sensiblement moins gauche de la vie » ; par ailleurs, l'auteur loue aussi la diversité des thèmes, les constructions plus élaborées, un théâtre « bien écrit sans être littéraire », et surtout un théâtre « dans lequel l'idéal éducatif moins maladroitement exprimé s'accompagn[e] plus souvent d'un idéal humain »²⁵⁸.

Sous l'action déterminante de certains mentors des Cercles ou des Fédérations du théâtre wallon, le théâtre wallon a été maintenu à l'écart des recherches stylistiques et esthétiques, et il n'est pas étonnant que, à l'aube des années 1930, il se soit retrouvé dans une impasse : le simple contenu ne suffisait plus à lui assurer la vitalité d'autrefois. Au Congrès de 1931, J. Flament porte sans ambages au pilori les thèmes ressassés du théâtre wallon :

²⁵⁶ VAN CUTSEM, « Réception officielle à l'hôtel de ville. Discours de M. Émile Van Cutsem », *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁷ LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, *op. cit.*, p. 35.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.

Il est évidemment plus commode de ressembler des thèmes éculés, d'exercer une verve facile au détriment des ivrognes, des Flamands, des belles-mères, des mégères ou de broder des variations parfois agréables sur un canevas d'un folklore plus ou moins authentique.²⁵⁹

En tant qu'observateur attentif du théâtre wallon, il ne nie cependant pas que certaines œuvres poétiques commencent aussi, « fort heureusement, à enrichir un répertoire trop longtemps réduit au vaudeville à tiroirs et à ficelles – et qui commence à épuiser singulièrement le filon de la comédie de caractères ou du tableau de mœurs »²⁶⁰.

En 1932, Adelin Bayot pose un constat beaucoup moins indulgent sur la décennie qui vient de s'écouler, poursuivant en fait la réflexion déjà entamée en 1921 (Congrès de Charleroi) par H. Van Cutsem sous le titre « Comment l'auteur peut-il acquérir le 'métier' nécessaire à la réalisation de l'œuvre théâtrale ». Si les recommandations exprimées aux Congrès depuis 1921 ont contribué à faire « table rase de la majorité des productions écrites suivant le monde ancien », et si « cet 'abatage' (*sic*) a rendu le précieux service de dessiller les yeux de nos nombreux auteurs », A. Bayot signale qu'en mai 1931 un « cri d'alarme » était cette fois poussé par l'Organe du théâtre communal de Liège, *Amon nos autes*²⁶¹. Sous la plume de Georges Rem, les lecteurs du journal liégeois pouvaient découvrir une réflexion sur « L'Avenir du Théâtre wallon », comme suit :

Un théâtre qui ne se renouvelle pas est fatalement condamné à disparaître.

Le danger est surtout grand dans le genre qui nous occupe.

Quand on parle de chefs-d'œuvre, on cite, c'est normal, bon nombre de productions de vieux auteurs.

Mais voyez-vous le théâtre wallon uniquement basé sur son passé ?

Voyez-vous une scène entièrement occupée par l'ancien répertoire ?

Aussi fameux qu'il puisse être, il ne tarderait pas à fatiguer un public forcément composé d'habitues.²⁶²

À la fin des années 1930, M. Piron s'étonna de la médiocrité provinciale qui en poussait certains à « colorer naïvement les cartes vues de leur village »²⁶³. Son explication est le tarissement des sources naturelles à la suite d'une désaffection de plus en plus grande du peuple pour son dialecte, mais surtout une occultation progressive des archaïsmes de la vie wallonne par les inévitables progrès de la technique moderne. Au point que le plus grand grief formulé à l'encontre de cette littérature wallonne est l'inadéquation de ses genres familiers oraux à la société actuelle ; le théâtre wallon recueillant son lot de récriminations comme suit :

²⁵⁹ FLAMENT (JULIEN), « La Différence », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, *XIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Wavre les 23, 24 et 25 mai 1931 sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges. Compte-rendu officiel*, Nivelles, Imprimerie Havaux, s.d., coll. « Fédérations des Cercles littéraires et dramatiques wallons du Brabant », p. 74.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

²⁶¹ BAYOT (ADELIN), « Élévation du niveau artistique du Théâtre wallon », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE NAMUR, *XIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi (Dinant, les 25, 26 et 27 juin 1932)*, Namur, Imprimerie Dave, s.d., p. 99.

²⁶² Cité par Alain Bayot in *Ibid.*, p. 99. Faute de pouvoir nous baser sur une liste exhaustive des pièces écrites et des pièces jouées dans le théâtre wallon, il nous est presque impossible d'apprécier à leur juste valeur – voire peut-être de nuancer – ces affirmations de Georges Rem.

²⁶³ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, *op. cit.*, p. 4.

Après avoir produit des chefs-d'œuvre d'observation savoureuse et des études de caractères d'une psychologie tout à fait remarquable (parmi les meilleurs dramaturges wallons, je cite au hasard H. Simon, G. Ista, H. Hurard, A. Legrand, Cl. Déom, N. Trokart, J. Mignolet, J. Durbuy, L. Lekeu, M. Launay, Beauduin et Duchatto, etc...), il a fini par sombrer dans le détail fragmentaire, le document copié et une impuissance presque radicale à renouveler les conventions de la scène et du répertoire.²⁶⁴

La critique de Piron met en évidence non seulement la pauvreté de la matière thématique qui alimenterait ce théâtre, mais aussi l'*impuissance* à réinventer collectivement de nouveaux codes pour la création scénique comme pour l'écriture.

Enfin, mentionnons encore le rapport présenté par J. Schetter au Congrès d'août 1939, rapport confirmant la décadence de la production théâtrale wallonne, qui ne réussirait plus à livrer « l'émotion purement esthétique, annonciatrice, ou plutôt garantie incontestable d'un talent heureux »²⁶⁵, et qui abonde *a contrario* d'œuvres où l'art est considéré comme un passe-temps, comme un jeu²⁶⁶. À lire Schetter entre les lignes, nous repérons dans ce discours un plaidoyer en faveur de l'esthétique pure²⁶⁷, au détriment d'une esthétique populaire, ne fût-ce que par ses thèmes, que d'autres critiques ne récriaient pas. Aux dires de Schetter, le théâtre n'a rien à envier à la poésie :

Ici comme là, misère intellectuelle identique ; absence totale de moyens techniques originaux aptes à susciter l'enthousiasme du spectateur éclairé ; impuissance à retenir l'homme de goût, chez qui naissent bien le découragement et l'indifférence vis-à-vis du répertoire dramatique wallon.²⁶⁸

Quant au public, il ne ferait que réagir à la désillusion des directeurs de scène qui « éprouvent de grandes difficultés dans l'élaboration de leurs programmes hebdomadaires »²⁶⁹. C'est précisément vers 1930 que J. Schetter constate le déclin des théâtres wallons, c'est-à-dire « au moment de l'avènement du cinéma parlant qui apportait l'attrait d'une riche mise en scène toujours soignée »²⁷⁰.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁶⁵ SCHETTER (JOSEPH), « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », Fédération wallonne littéraire et dramatique de la Province de Liège (45^e anniversaire 1894 - 1939) (dir.), *Congrès de linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XXI^e Congrès. Organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy (5, Rue Jardin Botanique), 1939 [], *op. cit.*, p. 116.

²⁶⁶ Encore une fois, gardons-nous de stigmatiser la production théâtrale wallonne à partir de ces commentaires critiques. Un examen de ces œuvres théâtrales consisterait à faire une analyse immanente des textes selon le modèle de la *figure théâtrale* et, seulement ensuite, de se prononcer sur ces écrits. *A contrario*, une telle analyse rendrait possible une « critique de la critique », et révélerait les implicites des discours des Delchevalerie, Flament, Piron, Lempereur, Bayot, Rem et Schetter, et notamment leur dette à l'égard d'un discours critique prononcé ailleurs dans le champ littéraire belge ou français.

²⁶⁷ Cette esthétique pure que semble appeler de ses vœux Schetter est semblable à l'esthétique du « désintéressement », au sens où « Kant s'ingéniait à distinguer 'ce qui plaît' de 'ce qui fait plaisir' et, plus généralement, à discerner 'le désintéressement', seul garant de la qualité proprement esthétique de la contemplation, de l'« intérêt des sens », qui définit l'« agréable », et de l'« intérêt de la Raison » qui définit 'le Bon' », in BOURDIEU, *La distinction : critique sociale du jugement*, *op. cit.*, p. 42.

²⁶⁸ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 116.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 116.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 119.

Rien d'étonnant à ce que l'assemblée présente au Congrès d'août 1939 ait demandé à J. Schetter de retirer son rapport, car on y lit des jugements impitoyables à l'égard des représentants de la sphère théâtrale wallonne, tels que :

Les auteurs wallons – à part quelques-uns – n'ont pas le sens du théâtre, ni les régisseurs le goût artistique ; et les acteurs ont perdu leur enthousiasme si généreux. Et le public, dès lors, notre public particulier ne sait plus apprécier le plaisir du théâtre parce qu'il est découragé.²⁷¹

Un certain non respect de la langue de bois a certainement nui au vœu que J. Schetter voulait déposer au Congrès en faveur d'une renaissance du théâtre dialectal :

[...] Un redressement complet doit être accompli. Il ne sera vraiment efficace que si le théâtre wallon « brise les cadres étroits entre lesquels il étouffe », ainsi que toujours le répétait le regretté Théo Beauduin. Notre littérature dramatique a, jusqu'en ces derniers temps, fait preuve d'une vitalité sympathique. On lui demande aujourd'hui de témoigner de sa valeur intellectuelle et artistique.²⁷²

Si l'on en croit aussi J. d'Inverno, qui pose un regard rétrospectif sur ce théâtre d'avant la Seconde Guerre mondiale, il y eut peu de surprises :

Quel est-il, notre répertoire ? Ce n'est pas ici l'endroit de sa nomenclature, ni de son examen détaillé. De ses origines à 1940, d'ailleurs, on peut, sans crainte de se tromper, renvoyer à Maurice Piron (Maurice Piron, 1944). Si l'on tente quand même le survol global de cette période, on découvre des allées et venues qui n'en finissent pas du théâtre de caractères au théâtre de mœurs et du théâtre de mœurs au théâtre de caractères c'est une hallucinante procession de personnages stéréotypés, un répertoire confit en bonnes intentions, pudibond, moralisateur, observateur, mais psychologiquement élémentaire et malhabile, ne franchissant que peu le cercle de la cuisine ouvrière, de la cour de ferme ou du salon petit bourgeois, répétant à l'envi les mêmes intrigues, par les mêmes développements, vers une même chute prévisible, dans une langue verte encore, vivante le plus souvent, authentique en dépit des maladroites.²⁷³

En 1995, tirant le même bilan désabusé d'une « stagnation à un niveau si peu glorieux », A. Maquet essayait d'expliquer comment les « imaginations étiolées » avaient cédé la place aux recettes de fabrication : « les moiteurs de l'atmosphère de complaisance facile qui règne dans le ghetto dialectal », « l'indulgence convenue », « la complicité malsaine de quelques soi-disant intellectuels qui croient découvrir dans la maladresse l'expression suave de la naïveté et dans les insuffisances le charme des choses inachevées »²⁷⁴. Au passage, il conteste l'*a priori* jamais remis en question selon lequel les critères d'évaluation du théâtre wallon ne doivent pas « répondre à la même exigence que ceux appliqués aux grandes littératures »²⁷⁵. Et l'auteur ne cache pas son mépris pour ces auteurs qui ont dénaturé le théâtre en wallon :

²⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

²⁷² *Ibid.*, p. 124.

²⁷³ INVERNO, « Notes (im)pertinentes sur le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 58.

²⁷⁴ MAQUET, « Radiographie d'un malade qui s'ignore : le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 17.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

À ces fossoyeurs imbéciles, il est trop tard [...] de rappeler le mot de Camus à propos des cultures (limitable aux langues et aux littératures) : « Il n'y a pas de culture plus ou moins grande. Il y a des cultures plus ou moins vraies ».²⁷⁶

2.2 Les langues du théâtre wallon

À la différence des auteurs de théâtre belge de langue française qui ambitionnaient d'être joués sur les scènes bruxelloises et celles des autres grandes villes francophones du pays (Liège, Namur, Mons, Tournai), essentiellement consacrées au théâtre d'importation (français, mais pas seulement), d'autres auteurs (écrivant en français ou en wallon) ont toujours eu l'assurance d'être rapidement joués par les troupes d'amateurs et de toucher ainsi un large public. Si les premiers ne songeaient qu'au prestige symbolique des scènes « officielles » (et donc « en français », pour la Belgique romane) et ne cachaient pas leur indifférence, voire leur mépris, pour ce qui se faisait chez les amateurs, les seconds, lorsqu'ils choisirent d'écrire en wallon, furent confrontés à une tout autre question symbolique. Cette question se posa selon différentes modalités au sein des Congrès wallons : l'admission ou non des pièces bilingues, la spécificité ou non de la construction, de la régie, de la mise en scène et de l'interprétation des pièces wallonnes.

Encore une fois, les sources manquent pour étudier de façon plus systématique le parcours de certains dramaturges qui écrivirent tantôt en français, tantôt en wallon. Toutefois, il ressort toutefois des Congrès wallons d'avant 1940 que rares sont les auteurs wallons qui envisagent d'abandonner leur dialecte, pour la simple raison qu'il existe des acteurs et un public fortement intéressés par les pièces dialectales. Avant 1940, comme on le verra *infra*, si la question de la « distinction linguistique » est constamment à l'ordre du jour, elle revint, souvent, à faire référence au théâtre français, sans doute parce que ce sont aussi ces modèles-là qui étaient enseignés à l'école.

2.2.1 *Court-circuits linguistiques*

C'est au Congrès de 1926 à Nivelles que la question des « pièces bilingues destinées aux scènes wallonnes » fut pour la première fois posée et résolue positivement. Un rapporteur y cita des pièces bilingues (wallon-français) d'A. Potier (Président des *Namurwès d'Saint Djîles*) : *Les deux Gaules*, *Frères-di-race*, *Mariadje d'on Mutilé*. Encouragé par le Congrès à poursuivre dans la voie qu'il s'était tracée, A. Potier écrivit ensuite d'autres pièces bilingues. Dans l'enquête qu'il réalisa en 1932 auprès de dix écrivains wallons de Verviers, A. Lejeune constata que, hormis un « chevronné » (L. Brasseur) et un « tout jeune » (G. Heck) qui préconisent ou admettent certaines pièces bilingues, les autres auteurs (J. Feller, J. Wisimus, H. Hurard, A. Crahay, A. Adolphy, J.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

Fournal et Pr. Libert) « sont nettement d'accord pour donner la priorité à une œuvre [...] portant à la scène un sujet spécifiquement wallon (un sujet propre à inculquer des idées généreuses, saines, morales et éducatives »²⁷⁷. J. Fournal constate que si la production dramatique wallonne de l'entre-deux-guerres s'est améliorée du point de vue de la construction, « la langue ne revêt plus cette pureté à laquelle les écrivains patoisants d'avant-guerre attachaient une importance capitale parce qu'essentielle »²⁷⁸. Ce que J. Fournal souligne, c'est l'introduction dans la langue wallonne de mots d'expression française auxquels on a donné une tournure wallonnisante, une introduction qu'il explique par le fait que les auteurs – à la différence de ce qui se passait avant 1914 – ont généralement un bagage intellectuel qui dépasse celui des études primaires.

En 1934, A. Potier affirme que les circonstances ont fait des pièces bilingues « une question pertinente et assez brûlante » et que le bilinguisme prend des formes variées, comme dans une pièce qu'un de ses amis est en train d'écrire et où « l'action se passe à Bruxelles dans une famille wallonne 100 pour-cent (*sic*) ! » :

N'est-il pas légitime et souvent typique, d'opposer nos beaux dialectes à ce « charabia » brusselaire, et comme dans certaines œuvres qui nous y amènent : un *Ménage Walon* (*sic*) de Bruxelles, ne peut-il avoir une servante française, anglaise ou « Kakebrouckoise ». [...] Il me souvient que le vieux Juge de Paix chez nous, jugeait les Villageois en wallon, et se retournant vers son greffier, il devisait en français. Quoi de plus naturel ! Mais n'est-ce pas là le sujet d'une pièce bilingue obligatoire ?²⁷⁹

Dans les années 1930, les Cercles d'amateurs wallons (ayant jusque-là interprété des pièces en wallon uniquement) commencèrent donc à inscrire à leur répertoire des pièces bilingues, voire en français uniquement. Mais si certains renchérisse sur le fait que cela ne peut que « faire du bien à ces petits acteurs dont l'instruction est souvent rudimentaire », J. Wyns remarque que, même quand on a pu mettre la main sur un régisseur capable, il n'est pas rare d'assister à « certaines représentations de pièces grandiloquentes où le marquis aux mains calleuses maltraite impudemment la syntaxe française et où la baronne aux gestes mécaniques commande à ses servantes avec le plus bel accent de Fougny ou de Houste-si-Ploût ! »²⁸⁰. Ces constatations justifient amplement, pour J. Wyns, que l'on cesse d'encourager les représentations catastrophiques et que l'on « conseille aux cercles composés des ouvriers les plus intelligents [...] de jouer les bonnes pièces écrites dans leur langue maternelle »²⁸¹. Cela n'empêchera pas que « la

²⁷⁷ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, op. cit., p. 48.

²⁷⁸ *Ibid.*, [Interview de J. Fournal], p. 31.

²⁷⁹ POTIER (ARTHUR), « Le Théâtre wallon », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *XVI^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Verviers les 19, 20 et 21 mai 1934. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale de Liège et de l'Administration communale de Verviers*, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., p. 77.

²⁸⁰ WYNS (JEAN), « Existe-t-il une différence au point de vue d'interprétation entre les pièces d'expression française et wallonne ? », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, *XIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Wavre les 23, 24 et 25 mai 1931 sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges. Compte-rendu officiel*, Nivelles, Imprimerie Havaux, s.d., p. 79.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 79.

partie intellectuelle de leur clientèle ne cessera [...] de leur être fidèle, car il est avéré que nos esprits cultivés de wallonie (*sic*) tiennent en grande estime notre théâtre de dialecte »²⁸². J. Wyns formule donc le vœu de « voir les cercles d'amateurs se cantonner dans l'interprétation des pièces wallonnes, pour autant que leurs membres ne possèdent pas suffisamment la langue française »²⁸³.

De son côté, Joseph Bertrand de Marchin (1897-1987, instituteur)²⁸⁴ lie la question de l'insertion de répliques françaises dans la pièce wallonne (la « pièce bilingue ») et des adaptations à celle de la francisation progressive du wallon sous l'effet de la modernisation de la vie. J. Bertrand craint pourtant qu'après l'introduction de rôles français au Théâtre wallon (dans *Ine Rivintche di Galants* de Gustave Thiriart et dans *Prima Donna*, d'Auguste Vierset), il n'y ait un effet d'émulation. Selon lui, les personnages parlant français

suggestionneront les auteurs et dès lors s'approprièrent les rôles de premier plan [...] et finalement le ou les petits rôles écrits en wallon ne présenteront plus que des personnages inférieurs, niais ou grotesques. Et même sans aller si loin, il me paraît inévitable qu'en présentant du français, – il siéra de l'écrire correctement –, en antagonisme avec du wallon, le discrédit ne peut qu'atteindre ce dernier.²⁸⁵

Devant le « succès retentissant » rencontré toutefois par les premiers essais d'introduction du français au « Théâtre dit wallon », J. Bertrand craint une homogénéisation future de la culture et une imitation des tendances des troupes régulières :

Qui dit succès, dit encouragement. Non seulement, les novateurs vont persévérer, mais d'autres vont suivre l'exemple. La tentation sera forte pour tous. N'en a-t-il pas été ainsi au lendemain du jour où Henri Hurard, d'une manière définitive, défonça l'entrée interdite qui jusqu'alors avait barré la route au Théâtre wallon ? Et alors combien de pièces verront chaque année les feux de la rampe sur les scènes de nos grandes villes ? Et dans les campagnes, que joueront les sociétés d'amateurs, (*sic*) les derniers succès de la saison que les troupes régulières auront déjà fait connaître ou que bon nombre de leurs « supporters », (*sic*) seront aller applaudir – en autocar de luxe –, à Liège ou à Verviers ?²⁸⁶

Également chargé de réfléchir à l'« Évolution de la littérature wallonne », L. Motmans pointe ironiquement l'appât du gain de ceux qui défendent la pièce bilingue, mais aussi une transformation sociale dont le théâtre wallon doit tenir compte : « [Une évolution] dans le sens du bilinguisme, disent les camarades des théâtres, qui ne travaillent que pour la forte recette » et « bilinguisme, disent les premiers, parce que, paraît-il, les milieux bourgeois répugnent encore à utiliser le délicieux outil dont se servaient leurs pères »²⁸⁷. D'autre part, L. Motmans, qui refuse

²⁸² *Ibid.*, p. 79.

²⁸³ *Ibid.*, p. 79.

²⁸⁴ En 1934, ce jeune auteur a déjà vu une dizaine de ses œuvres dramatiques être accueillies favorablement par la Société de Littérature Wallonne ou le Comité de lecture du Théâtre communal wallon de Liège.

²⁸⁵ BERTRAND DE MARCHIN (JOSEPH), « Évolution de la littérature wallonne », Liège Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique de la Province de, *XVI^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Verviers les 19, 20 et 21 mai 1934. Sous le Haut Patronage de S. M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale de Liège et de l'Administration communale de Verviers*, Liège, Imprimerie Dehousse, [1934], *op. cit.*, p. 70.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁸⁷ MOTMANS (LUCIEN), in *Ibid.*, Liège, [s.d.], p. 73.

« l’alternement du Français et du Wallon » éprouve moins de craintes que J. Bertrand quant au succès futur des pièces bilingues, celles qui ont été bien accueillies ne le furent, selon lui, que parce qu’elles étaient agrémentées de danses et de clowneries, et non pas en vertu de la qualité du livret ou de la partition. Ajoutons encore l’avis d’A. Potier, qui voit dans l’introduction du français dans les pièces wallonnes la possibilité d’approcher un nouveau public et de faire tomber ses *a priori* :

[...] le mariage avec la plus belle langue du monde (la langue française) constitue un ménage modèle, [...] elle aura obligé les entêtés à fréquenter nos Théâtres Wallons et les amener à reconnaître que les scènes essentiellement wallonnes qu’ils ont été contraints de savourer, ne sont nullement les « grosses bêtises » qu’ils se plaisent à dédaigner par parti-pris ou par snobisme.²⁸⁸

A. Potier est aussi l’agent wallon qui défend le plus clairement le Théâtre « d’avant-garde », terme qui désigne, pour lui, l’introduction de langues étrangères dans le théâtre wallon à condition que la situation et l’action le justifient ou l’imposent sans nuire à l’originalité, alors que D. Boverie, sans nier que la langue française véhicule les « bienfaisantes lumières de la plus grande civilisation d’aujourd’hui » craint que l’« instrument universel » de la langue française finisse par dissoudre l’idiome ancestral et récuse les « pièces hermaphrodites » :

Notre littérature et notre théâtre, (*sic*) étaient l’oasis où notre vieux langage pouvait prendre des forces, conserver sa personnalité, sans rejeter « a priori » toute espèce de modernisation. Et voilà que, sous le prétexte de le défendre, on le fait se mesurer en joute ouverte avec la langue de Voltaire ! Les armes sont trop inégales.²⁸⁹

Quant aux adaptations de pièces étrangères, c’est un jugement de valeur que J. Bertrand pose sur les pièces traduites. S’il convient de louer les traductions de *Tartuffe* de Molière (*Djan’ nèsse*, par H. Simon) et de *Le Chemineau* de Richepin (*Li Robaleû*, par A. Colson), d’autres « adaptations de fantaisies à succès d’outre-frontières » sont à bannir. D’autre part, L. Motmans refuse catégoriquement les adaptations, au nom de la valorisation du folklore et des traditions wallonnes (capitaux culturels et symboliques) et A. Potier règle cette question en la qualifiant d’« opportunité commerciale » :

Sans vouloir minimiser le talent de certains auteurs réputés, dont les traductions et adaptations ont fait fureur l’hiver dernier, écartant quant à présent nos meilleures œuvres du terroir, il est indubitable que ce succès est un signe des temps !²⁹⁰

Enfin, si l’on prend la question du choix d’écrire en français ou en wallon du point de vue du parcours d’un auteur, le cas de figure de Jean Fauconnier se révèle être intéressant. Né dans une famille bourgeoise, « élevé – d’abord par les femmes, ensuite en pension – dans la sainte

²⁸⁸ POTIER (ARTHUR), « Le Théâtre wallon », in *Ibid.*, p. 76.

²⁸⁹ BOVERIE (DIEUDONNÉ), « [Rapport] », in *Ibid.*, p. 79.

²⁹⁰ POTIER (ARTHUR), « Le Théâtre wallon », in *Ibid.*, p. 76.

horreur du ‘patois vulgaire’ »²⁹¹, il fut à la fois poète, prosateur et dramaturge. Il fit partie du groupe qui se réunit dans les années 1930 chez l’imprimeur Dandois (cf. 3.1.2.1 Des éditeurs wallons) et il « s’obstinait à vouloir publier en plaquette de luxe ‘prémices’ une douzaine d’exercices préparatoires à la poésie française »²⁹². Après avoir décrié la littérature dialectale, il finit par s’y intéresser et à parler en wallon. É. Lempereur se souvient de cette conversion :

Tu lus nos auteurs ; tu fis surgir du fond de ta mémoire tes entretiens d’antan, si courts hélas ! avec les ouvriers de la brasserie paternelle ; tu menas, seul, des enquêtes lexicologiques.²⁹³

2.2.2 *Théâtre wallon, théâtre français : une différence d’essence*

Au cours des années 1930, les rapporteurs des Congrès de l’U.N.F.D.L.W. eurent la possibilité de s’exprimer sur les convergences et les divergences du théâtre en wallon et du théâtre en français, celui-ci étant entendu implicitement comme le théâtre venant de France, et non pas le théâtre écrit en français en Belgique romane. En 1931, les organisateurs du Congrès proposèrent de réfléchir à cette question, et il est intéressant d’observer les prises de position différentes selon que le rapporteur est presque exclusivement enraciné dans la réalité culturelle wallonne de la province (M. Duchatto, de Liège, et Jean Wyns, de Charleroi), ou qu’il s’intéresse à cette réalité tout en menant son activité de journaliste et de critique théâtral dans la capitale (J. Flament), ce qui révèle les rapports de force au sein du seul champ théâtral.

Dans son rapport, J. Flament décide de répondre par la négative à la triple question qui était posée dans la Lettre d’invitation au Congrès : « Existe-t-il des différences entre les pièces wallonnes et les pièces françaises au triple point de vue de la construction, de la régie et de la mise en scène, de l’interprétation ? ». Il ne voit en effet aucune différence à ces niveaux, « pas plus qu’entre une pièce française et une autre pièce française – voire entre une pièce française et l’œuvre d’un dramaturge de n’importe quel pays »²⁹⁴. Faut-il ici invoquer l’implication du rapporteur dans la vie littéraire de la capitale pour expliquer son point de vue différent de ses deux homologues M. Duchatto et J. Wyns ? Sans doute, mais le plus intéressant encore est que, alors que les questions linguistiques sont avivées en Belgique, un représentant du milieu littéraire bruxellois affirme la parenté culturelle et esthétique des théâtres wallon et français et passe sous silence la « distinction linguistique ». Flament remarque que le théâtre wallon, plus encore que le théâtre français, « est encore – ou peu s’en faut – fidèle à la théorie classique des trois unités, chère au XVII^e siècle »²⁹⁵, plus d’un dramaturge local, « classique sans le savoir », faisant donc se dérouler les brouilles d’amoureux « en vingt-quatre heures entre les quatre murs d’une cuisine ».

²⁹¹ LEMPEREUR, « Préface », *op. cit.*, p. 7.

²⁹² *Ibid.*, p. 6.

²⁹³ *Ibid.*, p. 7.

²⁹⁴ FLAMENT, « La Différence », p. 73.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 74.

Ce théâtre wallon n'évite pourtant pas l'écueil d'une certaine monotonie des sujets et J. Flament indique quelques pistes de renouvellement, même s'il doute qu'elles puissent vaincre une certaine inertie du milieu littéraire wallon :

[...] je soupçonne les auteurs de la triple question de vouloir se confiner dans un genre épuisé : celui du théâtre wallon tel qu'il est depuis quarante ans. Or, il faut le renouveler, ou se résigner à le voir dépérir – et périr !²⁹⁶

Contre la spécificité du capital culturel et symbolique wallon affirmée par d'autres, J. Flament plaide pour l'universalité des moyens dramaturgiques formels mis à la disposition des auteurs, ainsi que pour celle des réactions humaines, ne pointant que le talent comme véritable trait distinctif. Pour lui, nul doute que l'origine d'une pièce n'explique en rien ses qualités intrinsèques, « que Shakespeare et Musset la découpent en trente-six tableaux (bien avant « l'influence du cinéma ») ; que Molière l'écrive en prose ou en vers »²⁹⁷. C'est donc à une apologie des conventions théâtrales arbitraires, mais universellement partagées, que J. Flament se livre :

les règles d'art dramatique, les exigences de la scène et du public imposent-elles, ou ou (*sic*) non, la coupe en actes ? la clarté, la rapidité du dialogue la vraisemblance des caractères ? la justification des entrées et des sorties ? la préparation du dénouement – ou sa soudaineté ?²⁹⁸

Il suggère aussi de réserver le ton noble et cérémonieux aux seuls tragiques et d'éviter tel dicton un peu vert dans un dialogue sentimental et, prenant le contre-pied de la situation du théâtre wallon de l'époque, il demande ironiquement à son auditoire :

Sommes-nous plus malins et plus forts que Sardou, Bataille, Bernstein, – et que bien d'autres maîtres de la scène française, pour vouloir faire *mieux* qu'eux ?²⁹⁹

S'il s'agit de faire *autre chose*, alors c'est pour *mieux faire*, sinon J. Flament préfère laisser « aux partisans de la 'petite différence' l'originalité de *faire plus mal* ». Et, pour qu'aucun doute ne subsiste sur la position qu'il entend occuper dans le champ théâtral (au sens large), il conclut : « Pour ma part, je voudrais voir nos dramaturges de terroir chercher à se distinguer autrement »³⁰⁰. Comme seules véritables différences, il n'admet que les variations génériques, ou variations de « nature », de « caractère » des œuvres : le genre théâtral transcende les différences linguistiques et nationales. Aucune différence, donc, entre « nos pièces de terroir et les œuvres françaises qui mettent en scène des paysans, des ouvriers, des petits bourgeois : « Le Chemineau », « Blanchette », « Les Tisserands » (pièce allemande d'ailleurs), « L'Assommoir »,

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 74.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 74.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 74-75.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 75.

« Germinal » et, pour rester chez nous, « Le Mariage de M^{lle} Beulemans »³⁰¹. Comme d'autres avant lui, il se demande :

Est-ce que le génie français, le plus proche du nôtre, ne s'est pas singulièrement enrichi des alluvions espagnoles, italiennes, anglaises, russes, à un vieux patrimoine gallo-romain ?³⁰²

L'Angleterre ne doit-elle rien à la France, à l'Espagne, à l'Italie de la Renaissance ? Le malheur de la Germanie, n'est-ce pas d'être demeurée imperméable à l'influence latine, dispensatrice de clarté, de grâce et d'harmonie ?³⁰³

Enfin, contre certaines voix qui commencent à s'élever en 1931 pour revendiquer la spécificité culturelle wallonne, J. Flament appelle à l'élargissement des frontières spirituelles et dénonce le péril du « provincialisme étroit, déviation du régionalisme »³⁰⁴.

À la même question, J. Wyns répond que, théoriquement, aucune différence significative n'est à relever. Supposant une pièce en un acte en français, mettant en scène les membres d'une famille, et « les mêmes personnages dans la même pièce écrite en wallon », J. Wyns déclare que

la scène se passe au même endroit, dans les mêmes conditions. Le sujet est le même. Les personnages ont la même mentalité, la même éducation. La langue employée a le sens littéral de l'autre. Peut-il exister, dans ces conditions, une différence dans l'interprétation parce que française ou wallonne ?³⁰⁵

Pourtant, il admet aisément que le jeu des acteurs variera selon que la pièce se déroule à Paris, « dans un monde spécial », ou qu'elle illustrera un sujet emprunté « à la vie de nos classes laborieuses » ; tout comme l'adaptation d'« une pièce wallonne en un français au style plus élevé que celui réclamé par la logique » entraînera avec elle une modification – chez les interprètes – du sens du maintien, de la finesse et des nuances. À plus forte raison, il reconnaît l'importance des conditions de réception de la pièce – et donc du type de public auquel elle s'adresse – qui sont un facteur décisif dans les choix posés concernant l'atmosphère psychologique de la pièce : « l'auteur de [la pièce française] s'adressant d'ordinaire à un public raffiné, tandis que l'auteur wallon sait, lui, qu'en tout état de cause, il écrit pour le peuple »³⁰⁶.

Le théâtre serait-il donc propice à encourager le maintien d'une situation de domination linguistique et culturelle de la communauté wallonne ? Et J. Wyns y encourage-t-il ? Certes, non, mais l'analyse qu'il fait de cette situation de déséquilibre et de répétition d'atavismes ne va pas non plus jusqu'à proposer une transformation de cet état de fait. Ses observations abondent dans le

³⁰¹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰² *Ibid.*, p. 76.

³⁰³ *Ibid.*, p. 76.

³⁰⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 76.

³⁰⁵ WYNS (JEAN), « Existe-t-il une différence au point de vue interprétation entre les pièces d'expression française et wallonne ? », in *Ibid.*, p. 78.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 78.

sens d'un maintien du *statu quo*, de la reconnaissance d'une divergence de nature entre les acteurs des théâtres français et wallon ; sa formule est sans appel :

L'acteur du théâtre français doit posséder des qualités qui ne sont peut-être pas indispensables à l'acteur wallon.³⁰⁷

J. Wyns attend de l'acteur français plus d'aisance et de manière dans son maintien en scène, plus de profondeur dans son jeu de physionomie, plus de nuance dans l'élocution, au point de reconnaître *in fine* un statut symbolique différent aux deux langues : « la finesse de son jeu est surtout due à la richesse de la langue qu'il emploie »³⁰⁸. D'ailleurs, la position singulière du théâtre wallon dans le champ théâtral doit être davantage imputée à la responsabilité du public « inaverti et souvent un peu fruste », voire « pas toujours à même de saisir les finesses de la langue française », qui, face à un acteur wallon « singe[ant] servilement l'acteur français », « ne verrait dans tout cela qu'ennuyeuse et lassante afféterie »³⁰⁹.

En prenant la précaution de dire qu'il livre des considérations personnelles et que sa définition du théâtre tient dans l'aphorisme « le théâtre c'est le décalque de la vie », quel que soit le genre envisagé, M. Duchatto ne voit pas sur quel critère pourrait reposer l'affirmation d'« une différence dans la construction d'une pièce, qu'elle soit défendue par tel ou tel langage »³¹⁰. Pour preuve de cette affirmation, les adaptations en wallon de pièces françaises – en procédant parfois à une petite modification des « types pour les adapter aux contingences locales ») – comme *Blanchette* de Brieux (par Arthur Colson), *Le Chemineau* de Richepin (par A. Colson) et la traduction intégrale du *Tartuffe* de Molière (par Henri Simon). M. Duchatto suppose que la pièce se déroulant dans un « milieu universel » ou dans « notre temps standard » (ferme, maison bourgeoise, centre ouvrier, campagne, etc.) n'offre pas de construction particulière, à la différence des pièces où surgit « un élément d'ordre local qui aura une importance *capitale* dans le développement logique »³¹¹. Ce qui explique l'adaptation impossible, en wallon, d'une pièce française qui se déroulerait dans le monde de la diplomatie. Finalement, M. Duchatto pointe comme principale différence entre les deux théâtres ces éléments « secondaires » de la construction que sont le lieu et la nature des individus. Par ailleurs, s'il se met à considérer les genres du drame et de la comédie, M. Duchatto observe la même progression de l'intrigue dans les deux théâtres, seul le dénouement différant « pour des raisons – parfois étroites – de morale et d'opportunité »³¹². M. Duchatto défend ces capitaux culturels et symboliques, voire en fait un signe de singularité et de reconnaissance du théâtre wallon, même s'il encourage les auteurs à

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 78.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 78.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 78.

³¹⁰ DUCHATTO (MICHEL), « Théâtre Wallon et Théâtre Français », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONNES DU BRABANT, in *Ibid.*, p. 71.

³¹¹ *Ibid.*, p. 71.

³¹² *Ibid.*, p. 71.

s'inspirer, formellement, de la conception et de la réalisation des pièces françaises (sans trahir leurs idées et leur inspiration propres), pour « apporter des éléments sérieux de progrès à la scène wallonne ». Par ailleurs, si l'auteur wallon veut revendiquer le statut d'intellectuel³¹³, il ne doit pas craindre – comme l'y a incité Jules Feller au Congrès wallon de Liège, en 1930 – « d'accaparer – en les wallonnisant – des expressions ayant leur pittoresque et leur sens bien défini en français et ne trouvant pas leur équivalent direct en wallon »³¹⁴. Ce n'est qu'à cette condition que la langue wallonne pourra vivre « dans les pièces actuelles et même dans la littérature d'aujourd'hui ». M. Duchatto va même jusqu'à reconnaître la primauté de la culture française sur la culture wallonne, lorsqu'il affirme que cet intellectuel wallon « ne pourra nier que sa culture est essentiellement française », de même qu'il est amené à subir *nolens volens*

l'influence bienfaisante de cette culture qui permettra à son esprit de rayonner librement, brisant les cadres étroits d'une littérature wallonne primaire qui eut, certes, le grand mérite de conserver un caractère autochtone à la langue, mais qui brida l'éclosion intégrale de la pensée de l'écrivain wallon³¹⁵.

En 1932, interrogé par A. Lejeune, J. Fournal affirmait que « le théâtre français et le théâtre wallon sont deux formules complètement différentes l'une de l'autre », et critiquait le « 'modernisme' que le théâtre d'expression française peut exploiter à son aise, mais qui détonne singulièrement lorsqu'on l'adapte au théâtre de chez nous »³¹⁶. En rappelant que ce théâtre wallon devait rester ce qu'il avait toujours été, un « théâtre de famille », J. Fournal rejetait aussi l'« illogisme même des personnages campés à la scène », comme, par exemple, une jeune fille en tenue tennis-sport qui s'exprime en wallon. Un autre auteur verviétois de la jeune génération, G. Heck, affirme lui aussi que le théâtre patoisant, « contrairement au théâtre d'expression française, [...] doit se limiter uniquement à 'la vie de chez nous' », et par conséquent prendre acte de la « macédoine de wallon et de français » qui a cours au sein des familles où les parents se parlent en wallon, mais « 'fransquillonnet' avec leurs enfants »³¹⁷. À l'inverse, si le sujet de la pièce impose l'introduction d'un personnage bourgeois, G. Hecq plaide pour qu'on le fasse parler en français.

2.3 Réflexions dramaturgiques

³¹³ Sur cette question, il rappelle que, au lendemain de la guerre 1914-1918, Jules Ferrer posait comme condition à l'auteur wallon, pour percer et se faire comprendre de son public, de devenir un intellectuel - Ces propos de J. Ferrer furent recueillis dans un des premiers annuaires de La Société de Littérature Wallonne d'après la Première Guerre mondiale.

³¹⁴ DUCHATTO (MICHEL), « Théâtre Wallon et Théâtre Français », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONNES DU BRABANT, *XIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Wavre les 23, 24 et 25 mai 1931 sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges. Compte-rendu officiel*, Nivelles, Imprimerie Havaux, s.d., *op. cit.*, p. 72.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

³¹⁶ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, [Interview de J. Fournal], p. 31.

³¹⁷ *Ibid.*, [Interview de G. Hecq], p. 39.

Pour certains comme J. Schetter, les auteurs dramatiques wallons ne peuvent plus continuer à ignorer les conventions théâtrales, sous prétexte de vouloir « faire trop ‘réel’, trop « ‘nature’ sur les planches ». J. Schetter ne s’explique pas autrement « l’inaptitude intellectuelle de la plupart de nos ‘feûs d’pièces’ [« faiseurs de pièces »] », une « peur de la convention » qui fut déjà « l’écueil du naturalisme dramatique », alors que « le théâtre est convention depuis le lever du rideau jusqu’à sa chute finale »³¹⁸.

2.3.1 *Le personnage et les dialogues*

Au cours de la décennie 1930-40, différentes propositions furent faites par les auteurs wallons au sujet du « personnage » de théâtre. D’aucuns, parmi les « vieux auteurs » refusèrent que certains jeunes auteurs campent des personnages qui, « par leur éducation, leur culture, leur profession ne présentent aucune ‘surface’ wallonne »³¹⁹.

C’est J. Schetter qui amorce un début de réflexion sur le personnage, et précisément pour pointer le défaut récurrent de la construction des pièces dialectales. Il reproche en effet aux auteurs de méconnaître les vraies ficelles du théâtre moliéresque – ce qui ne les empêche pas de s’en revendiquer – et, sous prétexte de peindre ‘l’homme réel’, de s’obstiner à créer un « personnage [...] pris dans la vie », alors que ce personnage n’est pas « créé tout d’une pièce par l’auteur », et que c’est au contraire le dialogue qui est pris dans la vie et permet au personnage de « tradui[re] des sentiments universels. La vie ne sert pas le théâtre, mais c’est le théâtre qui sert la vie »³²⁰. Même si le vœu d’une renaissance du théâtre dialectal – et la création d’un comité de lecture chargé de choisir les œuvres nouvelles – ne sera pas reçu par l’assemblée du Congrès de 1939, on soulignera combien le rapport de J. Schetter est l’un des rares à développer une réflexion plus articulée sur la poétique théâtrale. En effet, son credo est que les auteurs dramatiques doivent arriver à concevoir le personnage autrement que comme une doublure des personnes réelles et cesser de considérer les dialogues comme une imitation du réel. Décritant les « dialogues sans âme, aux réparties sans relief », jetés « banalement d’un bout à l’autre de la scène », il rappelle avec insistance que « le théâtre est un monde imaginaire »³²¹. À quand donc, sur les scènes dialectales, un spectacle qui donnera au public l’impression d’être « introduit dans une espèce de basilique »³²² (idée reprise par J. Schetter à André Bellesort dans *Le plaisir du théâtre*³²³) ? Contre les principes d’Aristote (que le critique ne cite pas), J. Schetter fait passer l’intrigue au second plan pour privilégier « la recherche du personnage plus avant dans son individualité » ; en même

³¹⁸ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 117.

³¹⁹ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, *op. cit.*, [Interview de H. Hurard], p. 23.

³²⁰ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 117.

³²¹ *Ibid.*, p. 120.

³²² *Ibid.*, p. 120.

³²³ BELLESORT (ANDRÉ), *Le plaisir du théâtre*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1938.

temps, il n'échappe pas à une idée très en vogue à son époque et inspirée du théâtre de Molière : « il faut créer des types de chez nous, dans lesquels l'humanité se retrouve toujours », « viser à l'analyse des sentiments », et supprimer les sujets descriptifs, car « c'est en humanisant notre répertoire que nous réagissons contre l'indifférence du public »³²⁴. Il encourage les auteurs dramatiques à être conscients que « le théâtre est bien un autre monde où à travers l'illusion du jeu nous cherchons l'homme réel », « non pas l'homme physique [...], mais cet être toujours en conflit avec la vie, luttant contre ses passions pour son bonheur, pour son idéal, réagissant dans son milieu en face de la douleur, de la maladie, de la misère », et à enrichir leurs dialogues de « cette 'doubleure poétique' qui nous représente des personnages démesurés, des fous, comme Don Quichotte ou comme Cyrano, mais qui, bénéficiant de 'l'optique du théâtre', sont rétablis dans les limites de la réalité. C'est par les chemins de l'irréel que la pensée atteint au théâtre la plus expressive réalité »³²⁵.

2.3.2 *L'illusion théâtrale*

J. Schetter insiste pour que l'illusion triomphe au théâtre, dans le sens comique ou dramatique, car elle n'en montrera que mieux « le côté véritablement humain de l'homme dans ce qu'il a d'éternellement actuel »³²⁶. En cela, il admet partager les idées défendues par M. Piron quand il prône l'abandon des « cadres désuets d'un *régionalisme* anecdotique pour atteindre à ce que nous appellerons le régionalisme humain »³²⁷, et compare cette idée à l'exhortation, adressée par Hamlet à Horatio, à considérer qu'« il y a plus de choses [...] entre le ciel et la terre qu'il en peut contenir dans toute notre philosophie ».

2.3.3 *La « régie » et la « mise en scène psychologique »*

Ayant préalablement mis en exergue les points de la construction d'une pièce qui présentent inévitablement des différences entre le théâtre français et le théâtre wallon (essentiellement dans les « détails locaux »), M. Duchatto remarque que ces mêmes éléments jouent un rôle capital dans la mise en scène et dans la régie, « parce qu'ils forment la caractéristique de l'œuvre wallonne, et [...] que tel grand metteur en scène français ne pourrait mettre en relief des points typiques de telle comédie foncièrement wallonne, bien que de construction théâtrale d'ordre général »³²⁸. Il examine aussi la difficulté qui se pose aux interprètes

³²⁴ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 120.

³²⁵ *Ibid.*, p. 122.

³²⁶ *Ibid.*, p. 122.

³²⁷ *Ibid.*, p. 122.

³²⁸ DUCHATTO, « Théâtre Wallon et Théâtre Français », *op. cit.*, p. 72.

des pièces wallonnes, à savoir conserver le « caractère local » du type wallon, « quand bien même le personnage relève d'une action psychologique, sociale ou sentimentale, qui pourrait s'interpréter dans toutes les langues » ; et il conclut : « Être en possession de ce talent personnel, c'est à notre sens être un *artiste* wallon »³²⁹.

Pour sa part, A. Corbier n'hésite pas à affirmer qu'une différence radicale distingue les régies des théâtres d'expression française et d'expression wallonne. Cependant, ce n'est pas au niveau de la scénographie – qu'il nomme « la mise en scène picturale » – que l'on peut saisir cette différence, mais bien dans la direction d'acteurs – qu'il désigne par « la mise en scène psychologique »³³⁰. À ce niveau, ce ne sont pas tant les *mouvements* (qui posent les mêmes difficultés des deux côtés) qui dénotent une différence, que la façon dont, de part et d'autre, l'on s'y prend pour restituer les intonations, les passions, les idées et imposer un débit à la prose ou au vers. Loin d'analyser la situation, A. Corbier se contente d'accuser le profond fossé qui sépare les deux types de régies, en soulignant l'inaptitude de la régie wallonne à « s'élever jusqu'à [...] comprendre » les œuvres d'H. Bernstein, d'H. Bataille et de P. Hervieu ; tout comme son incompetence à traiter le théâtre social d'Henry Becque, d'Émile Fabre, d'Anatole France ; le théâtre de mœurs de H. Kistemaekers, d'Edmond Sée et de « M. Maeterlinck si spécial dans sa forme » ; le drame romantique de Richepin, de Miguel Zamacoïs, jusqu'au Parnasse de François Coppée ; les romantiques alexandrins de *Hernani* ou de *Marion de Lorme* et transformer les acteurs « en nobles statues Raciniennes (*sic*) ou Cornéliennes (*sic*), aux puissants alexandrins de la formidable école classique » ; à « faire vibrer avec le lyrisme exigé les vers de Rostand, dans ces immortels *Cyrano* et *l'Aiglon* » ; et enfin « scander les vers irréguliers du fougueux et halluciné Emile Verhaeren »³³¹.

J. Schetter n'est pas un fervent défenseur de « l'architecture de scène » telle qu'elle se développe à son époque, notamment parce qu'il voit quotidiennement les dirigeants des spectacles réclamer du nouveau, sans vraiment savoir ce qu'ils veulent. Il en vient presque à regretter « le plateau nu, encombré de spectateurs où, pour situer le lieu de l'action, une simple indication suffisait. L'illusion n'était cependant pas supprimée »³³². Pourtant, comme il l'affirme, les progrès de la mise en scène (l'éclairage, le décor) réalisés à l'étranger devraient convaincre les responsables du théâtre wallon que ces progrès sont aussi à leur portée et que seules de telles réalisations scéniques pourront sauver le théâtre dialectal. C'est sans aucun doute à l'émergence de deux professions théâtrales nouvelles que le théâtre wallon devra faire face à l'avenir, celle du

³²⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 72.

³³⁰ CORBIER (ARTHUR), « Existe-t-il une différence entre la régie du théâtre d'expression française et la régie du théâtre d'expression wallonne ? », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONES DU BRABANT? (dir.), *XIII^e Congrès de littérature et d'art dramatique wallons, tenu à Wavre les 23, 24 et 25 mai 1931 sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges. Compte-rendu officiel*, Nivelles, Impr. Havaux, 1931-1932 □, coll. « coll. Fédérations des Cercles littéraires et dramatiques wallons du Brabant », p. 69.

³³¹ *Ibid.*, p. 69-70.

³³² SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 120.

scénographe et du metteur en scène : « En un mot, la réalité scénique n'est pas tant dans ce qui se lit mais dans ce qui se pense »³³³.

Quant au média radiophonique, il oblige les acteurs amateurs à adapter leurs jeux à des exigences plus sévères qui peuvent se résumer, selon G. Fay, en une seule loi : « l'auditeur, qui est aveugle, doit voir »³³⁴. Pour ce faire, l'acteur amateur montrera tout avec des mots et des bruits : dosage des voix, naturel « appuyé » dans l'expression, vérité dans l'ambiance, chasse aux « blancs » dans le débit.

Enfin, rares sont ceux qui, en 1939 ou auparavant, émettent l'idée d'un rapprochement profitable entre les auteurs dramatiques wallons et la réalisation scénique de leurs œuvres. Au contraire, très souvent, prévaut une habitude qui interdit aux auteurs l'accès de la salle en dehors des heures de spectacle. J. Schetter aimerait là aussi voir les choses changer :

Si l'auteur prend seul la responsabilité de son texte, ne jugerez-vous pas équitable qu'il ait un mot à dire quant à son interprétation ? En élargissant ainsi les rapports entre auteurs et régisseurs, il ne pourrait en résulter que des profits, car l'auteur, mieux placé que quiconque, serait en mesure de retrancher à son texte le superflu qui alourdit l'action, ou d'y ajouter ce qu'il aurait d'insuffisant.³³⁵

2.4 Réalisme vs modernité wallonne

L'opposition esthétique qui sévit dans les années 1930 entre les différents agents du champ théâtral wallon peut se résumer à un conflit entre les partisans du réalisme et ceux de la modernité, et la question du réalisme (ou de l'anti-réalisme) attendu dans les pièces wallonnes peut se lire comme une querelle des anciens et des modernes.

2.4.1 *Le réalisme*

En 1932, H. Hurard (1876-1943) s'en prend aux auteurs qui « sortent du cadre imposé au théâtre wallon, qui, par son essence même, est et se doit de rester populaire », et affirme que le wallon n'est pas une langue, mais un « idiome, comme il en existe tant en France, et qui a sa littérature propre... », et :

³³³ *Ibid.*, p. 121.

³³⁴ FAY (GEORGES), « Pour un théâtre radiophonique wallon », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^e ANNIVERSAIRE 1894 - 1939), *Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XXI^e Congrès, organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1939, p. 155.

³³⁵ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 124.

Il est incontestable que le théâtre wallon doit être uniquement réaliste, c'est-à-dire que tous les types portés à la scène doivent être choisis parmi les types de « chez nous » avec leurs qualités, leurs défauts, leurs psychologie (*sic*)...³³⁶

Pr. Libert (né le 5.8.1886), écrivain ayant la quarantaine en 1932, en appelle aux nuances, même s'il est en bonne partie d'accord avec les vues d'H. Hurard et critique le « choix, parfois défectueux, des personnages implantés dans un milieu où le parler wallon détonne »³³⁷. Il défend néanmoins les œuvres nouvelles qui, par leurs heureuses trouvailles, rajeunissent le théâtre wallon, et cite les œuvres écrites par Victor Radoux Couturier (*Li famille L'Agneuse* et *Tchanson d'Hesbaïe*), des œuvres qui

accusent un souci littéraire de haute tenue, un cadre toujours vrai où se meuvent aussi des personnages vrais dans leur cadre comme dans le langage. Victor Radoux Couturier voilà un chef de file ! Voilà celui que l'on aurait pu considérer en rénovateur si la mort, hélas, ne l'avait ravi trop tôt au théâtre patoisant...³³⁸

Et É. Lempereur précise les traits du « réalisme caricatural » :

La pièce musicale eut son heure partout, puis le réalisme du feu dans le poêle et du café dans les tasses. Et si on n'envisage point le quartier de viande et le jet d'eau chers à Antoine, c'est que les bénéfices matériels sont plutôt destinés aux pauvres, au banquet de fin d'année, au voyage collectif à la Monnaie ou à l'Opéra-Comique. Mais, en général, ce théâtre s'obstine à se mouvoir entre l'observation amusée ou satirique sans méchanceté et l'attendrissement sentimental sans profondeur, dans les mêmes décors traditionnels (cuisine d'ouvrier, cour de ferme...) et selon les mêmes procédés sans poésie, fantaisie ni symbole. Néanmoins, il fouille davantage ses personnages plus ou moins stéréotypés, fait jaillir un comique plus fin de leur observation et étudie l'évolution des conflits familiaux ou sociaux avec un plus grand souci de vérité. Il faut en prendre son parti ; le plaisir que le Hennuyer cherche dans son théâtre de dialecte est moins une jouissance intellectuelle que la joie de se reconnaître dans son cadre quotidien et d'y goûter un réalisme caricatural.³³⁹

Malgré l'émergence de tendances nouvelles depuis les années 1920, la lassitude de M. Piron s'est aussi installée face à la scène-type invariablement proposée depuis plus de cinquante ans, à savoir celle où

le rideau [...] se lève sur un intérieur bourgeois où il y a une table et quatre chaises, entre une cheminée avec son vieux crucifix de cuisine et des fenêtres garnies de gordinnes à carreaux, tandis qu'évoluent parmi les personnages un grand-père qui fume sa pipe et la jeune fille proprette qui prépare le café ou raccommode des bas ! Le théâtre wallon meurt de réalisme, parce qu'il en a trop vécu.³⁴⁰

C'est encore la même critique que J. Schetter formule en 1939 à l'encontre de la « peinture naturaliste des hommes » prônée par une bonne partie des auteurs wallons. Il ne peut

³³⁶ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, op. cit., [Interview d'H. Hurard], p. 23.

³³⁷ *Ibid.*, [Interview de Pr. Libert], p. 27.

³³⁸ *Ibid.*, [Interview de Pr. Libert], p. 27.

³³⁹ LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, op. cit., p. 36.

³⁴⁰ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 6-7.

que désapprouver cette propension « ‘à dresser des procès-verbaux’, à représenter les ‘tranches de vie’ chères aux naturalistes »³⁴¹.

Comme si le théâtre wallon était frappé par la malédiction de l’inertie, en 1995, A. Maquet élève encore la même plainte contre ce théâtre en wallon piégé par l’éternel réflexe mimétique :

Ce poids de réalité reflétée – ou de vocation de miroir – que le dialecte porte en lui comme une sorte de fatalité génétique a surtout confirmé l’inspiration littéraire dans une tranche de vérité plus apparente qu’autre chose, où s’accuse le relief de figurations burinées dans une mesure inverse des limites que la convention assigne.³⁴²

2.4.2 Modernité wallonne

Comme É. Lempereur, W. Bal est perçu comme le chef de file d’une « compagnie d’élite » qui a produit des œuvres « neuves en pensée et riches de formes » qui, si elles ont été « vivement appréciées par les lettrés », n’ont pas toujours été comprises par les conservateurs de l’expression dialectale, attardés dans les sentiers battus de l’élégie romantique, pleurnicharde, encombrée de ‘dous claw’çon’³⁴³ et de ‘tinrûles tchants d’oùhês’³⁴⁴. Il suffit d’ouvrir les annuaires de nos Sociétés littéraires pour découvrir aussitôt la pauvreté foncière des œuvres oubliées »³⁴⁵.

Les avis divergent sur les effets littéraires du manifeste d’É. Lempereur qui se produisirent surtout dans le Hainaut et le Namurois. D’aucuns, comme J.-L. Fauconnier, en font le facteur décisif qui a révélé les Willy Bal (né en 1916), Raymond Bertrand (1907-1965), Marc Boudart (1909-1956)³⁴⁶, Firmin Callaert, Jean Fauconnier (1915-2000), Georges Fay (1899-1986), Ben Genaux (1911-1996), Max-André Frère (1909-1961), Edgard Lambillon (1907-1980), Louis Lecomte (1900-1972) et leurs « ouvrages qui peuvent être considérés comme des textes majeurs de la littérature wallonne de Charleroi », en même temps que ces auteurs ont redynamisé l’Association Littéraire Wallonne de Charleroi (A.L.W.C.) et ont joué un rôle important dans la repartition de *Pro Wallonia* de 1939 à 1942³⁴⁷. Les membres de cette « nouvelle vague » (comme l’appelle J.-L. Fauconnier) s’intéressèrent au cinéma, à la musique et à la photographie et s’ouvrirent aux productions littéraires des autres langues régionales telles l’occitan. Les plasticiens fréquentés étaient Gustave Camus (1914-1984), les frères Chavepeyer – Albert (1899-1996),

³⁴¹ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 117.

³⁴² MAQUET, « Radiographie d’un malade qui ignore : le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 14.

³⁴³ « claw’çon : fleur de lilas ».

³⁴⁴ de « tendres chants d’oiseaux ».

³⁴⁵ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 116.

³⁴⁶ Jean-Claude Bonheur, de son nom de plume.

³⁴⁷ FAUCONNIER, « Du côté des groupements littéraires wallons », *op. cit.* et FAUCONNIER (JEAN-LUC), « Un âge d’or de l’édition wallonne dans la région carolorégienne (1935-1945) », *Les dialectes de Wallonie. Mélanges en hommage à Jean Lechanteur*, Liège, Société de langue et de littérature wallonnes, t. 29 et 30, 2001/2002, p. 414. L’annuaire de *Pro Wallonia* reparut ensuite en 1946.

Émile (1893-1959) et Hector (1891-1967) – et Ben Genaux, dessinateur et écrivain³⁴⁸. Pour sa part, M. Piron résiste à la tentation de faire des œuvres écloses après 1933 des illustrations patentes du manifeste d'É. Lempereur³⁴⁹. Selon lui, l'origine de ces œuvres aurait peu ou prou à voir avec les vœux d'É. Lempereur ; leurs différences ne font d'ailleurs aucun doute, comme on le voit dans les talents multiples de Gabrielle Bernard, Frans Dewandelaer, Marcel Fabry, Henry Colette et Louis Remacle³⁵⁰.

Sur le fond et sur la forme, M. Piron ne partage pas complètement les vues d'É. Lempereur. Il conteste plusieurs « idées naïves » exprimées dans l'ouvrage et l'accent mis sur l'enrichissement des sujets, alors que c'est sur « l'acquisition d'une véritable conscience artistique » qu'il aurait fallu insister³⁵¹. Toutefois, il admet, pour la nouvelle poésie wallonne l'exigence du « goût de la simplicité, de la grandeur, du tragique » loin des « généralités et des accessoires ». À ce propos, on épinglera aussi cette note éclairante de M. Piron qui remarque qu'É. Lempereur s'est ici souvenu de l'ouvrage d'A. De Ridder, *Littérature flamande contemporaine*, où celui-ci identifie le risque, pour « la littérature des petites nationalités », de produire des œuvres n'ayant qu'un intérêt local et particulariste, « quelques tableaux à l'usage exclusif des braves gens qui forment, dans d'étroites frontières, un peuple sans ambitions ». M. Piron estime que cet avertissement de De Ridder est déjà perceptible dans la profonde décadence des littératures dialectales romanes, contrairement à la Wallonie qui « a tenu le coup », même s'« il est bon que sa littérature ait assez de force et d'éclat pour protéger nos patois de la centralisation linguistique française qui leur coûte si cher »³⁵².

Malgré quelques réussites incontestables, M. Piron constate les conséquences d'un mouvement de fond qui amène la littérature dialectale wallonne à affronter des difficultés majeures. En effet, M. Piron justifie la lente érosion de la langue wallonne par l'« uniformisme de la vie moderne » – entraîné par la langue française – qui finit par englober les mœurs, les coutumes et le climat de la vie wallonne³⁵³. « Avec les choses s'en vont les mots », et c'est toute la verdeur et la pureté du wallon qui s'évanouit. L'alternative envisagée par M. Piron laisse peu de choix à l'écrivain : ou il optera pour l'accueil des « thèmes et [des] formes nouvelles dans une langue vidée de son génie, et partant, de sa *raison d'être* » ; ou il en restera « au stade archaïque

³⁴⁸ FAUCONNIER (JEAN-LUC), « Un âge d'or de l'édition wallonne dans la région carolorégienne (1935-1945) », *Les dialectes de Wallonie. Hommage à ?*, Liège, Société de langue et de littérature wallonnes, 2003 ?, *op. cit.*, p. 415.

³⁴⁹ Ce manifeste rédigé en 1933 coïncida avec le XXV^e anniversaire de l'A.R.L.W.C., une année faste pour le champ littéraire wallon de Charleroi, pendant laquelle les concours littéraires rencontrèrent un grand succès « tant par le nombre des œuvres présentées, que par la réelle valeur des dons qui lui furent remis par des artistes renommés », in VANDEREUSE (JULES), « Coup d'oeil rétrospectif », *Pro Wallonia. IV^e Annuaire de l'Association Royale Littéraire Wallonne de Charleroi affiliée à la Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique du Hainaut*, Couillet, Imprimerie Maison d'Éditions, 1939, p. 12.

³⁵⁰ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, *op. cit.*, p. 9-10.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

³⁵² *Ibid.*, p. 9.

³⁵³ *Ibid.*, p. 10.

du langage et du sentiment, par où sa production risque de devenir une littérature de musée »³⁵⁴. Il n'est d'ailleurs pas impossible que, à l'exemple de J. Calozet, certains écrivains réussissent le pari d'allier le purisme de l'expression à l'intérêt moderne d'une œuvre, même si le plus souvent les « écrivains rompent délibérément avec l'inspiration plus régionaliste pour brancher leurs antennes sur un monde plus neuf »³⁵⁵. Faut-il craindre, à long terme, un hiatus entre la modernité de la thématique et la langue dont usent ces écrivains ? En 1936, M. Piron constate cet écart et les stratégies hybrides qui amènent certains écrivains à littériser le wallon, quitte à lui infliger « quelques contresens et [...] archaïsmes de mauvais goût, qui combler les insuffisances de leur vocabulaire », au risque d'appesantir le style par des tournures françaises et de tomber – comme Noël Ponthier et même à certains égards Joseph Mignolet – dans le maniéré et l'artificial³⁵⁶. L'utopie, à laquelle rêve M. Piron, est que ces écrivains continuent à « sentir en wallon », utopie car la majorité d'entre eux vivent dans un milieu bilingue et parlent davantage français que patois. Contraindre ce « dialecte rebelle à tout ce qui n'est pas concret » à « épouser [...] les nuances secrètes du sentiment et une spiritualité plus intense dont il ne semblait pas, à l'origine, devoir être l'expression », voilà bien le vœu de M. Piron qui rappelle que l'entreprise fut, du reste, déjà tentée, et brillamment accomplie, lorsque H. Simon traduisit en wallon le *Tartuffe* de Molière³⁵⁷.

Sans pour autant l'interpréter comme une querelle des anciens et des modernes, H. Van Cutsem analyse la situation des années 1930 comme un moment charnière dans l'évolution du théâtre dialectal. Il constate que dans ce milieu, on ne compte plus les nombreux galvaudages et usurpations du terme « moderne » et se propose de clarifier les choses, essentiellement à l'intention des jeunes auteurs. La sévérité de son verdict est à la mesure des dérives du moment :

[...] qui n'a constaté que beaucoup d'auteurs dramatiques, de même que la plupart des interprètes, abusent du mot « moderne » pour excuser des faiblesses de construction de pièce, des pauvretés manifestes de la langue, des inepties présentées comme sujets développés modernement, des mises en scène qui ne riment à rien...³⁵⁸

H. Van Cutsem ne se prive pas de railler les prétentieux qui revendiquent la modernité de leurs pièces parce qu'elles ne contiennent plus de soliloques ni d'apartés, ni de personnages inutiles, ou parce qu'elles tiennent du « grand guignol », ou encore se présentent comme une opérette avec du jazz. Dans ces « détails insignifiants qui n'ont rien de caractéristique d'une époque » (« à part le mot jazz »), mais sont épinglés par certains comme les critères de modernité du théâtre wallon, H. Van Cutsem décèle une seule chose : « c'est que trop d'auteurs, trop de

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁵⁸ VAN CUTSEM (HENRI), « Théâtre wallon moderne ?... Le moment n'est-il pas venu de faire le point ? », FÉDÉRATIONS DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, *XVII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Bruxelles dans le cadre merveilleux de l'Exposition internationale les 9 et 10 juin 1935. Compte-rendu officiel. Sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges et les Auspices du Gouvernement, de l'Exposition et de l'Art Wallon*, Nivelles, Imprimerie Havaux, s.d., p. 108.

régisseurs surtout, croient sans cesse découvrir ... la Wallonie ! »³⁵⁹. Les propos du rapporteur, même s'ils sont généraux et partiels, font découvrir le climat polémique qui devait régner dans les années 1930 au sein de l'U.N.F.D.L.W. Aux jeunes qui veulent moderniser et faire table rase du passé, s'opposent les « anciens » qui « sont tout prêts de prononcer l'exclusive contre les auteurs gais ! »³⁶⁰. Le rapporteur remarque que, à cause de la crise, cet idéal « de faire pleurer, à la manière des mélodrames », peut être interprété par certains comme une tendance conforme à l'esprit du temps.

Pourtant, il n'est pas rare qu'au sortir d'un spectacle, le rapporteur se voie interpellé dans les termes suivants : « Parfait ! Avez-vous remarqué la lueur rouge à la cuisinière majolique, chaque fois qu'on soulevait le couvercle ?... Et quand Pancrasse ou Kujôr ont allumé leur pipe, ils ont introduit une 'brocale' qui a flambé dans le foyer ! Moderne, n'est-ce pas ! »³⁶¹. H. Van Cutsem ne peut s'empêcher de pointer ironiquement les incongruités de la mise en scène et la stupidité de son interlocuteur : on ne se sert plus de « brocales » au temps des cuisinières en majolique et, plutôt que cette cuisinière, la vraie modernité aurait été de trouver un foyer ouvert ou un radiateur chez le parvenu. Le rapporteur approuve pourtant la recherche de plus de vérité au théâtre, le soin apporté à la confection des décors et dans le choix des accessoires, l'introduction de « mots nouveaux, souvent techniques, d'un emploi courant et n'ayant pas leur équivalent en patois », mais il s'insurge quand certains dédaignent « un mot wallon existant, par ignorance, manque de recherche ou absence de bon goût »³⁶².

Le théâtre wallon des années 1930 est-il finalement moderne ? Quitte à prendre le contre-pied de l'opinion générale, H. Van Cutsem affirme ne rien trouver de moderne dans l'écriture et la pratique théâtrales de son temps. S'inspirer des mœurs de son temps, faire preuve d'un talent d'observation plus ou moins aigu, quoi de plus normal ? D'autant plus que ces jeunes auteurs « ne connaissent rien en folklore ». Quant aux acteurs, ils essaient d'imiter des types réels, de parler comme eux. Et que les auteurs qui se targuent d'avoir supprimé les apartés n'aillent pas croire que, pour cette raison, « leur style [est] plus alerte, plus wallon, plus en rapport avec le langage parlé des personnages »³⁶³. La vraie modernité ne pourra dès lors être déclarée que lorsque ces auteurs (pour la plupart « peu initiés aux questions mises au point dans les congrès antérieurs ») cesseront d'écrire des pièces en un, deux, trois actes et quatre ou cinq tableaux, et que leurs pièces ne seront plus jouées dans les décors connus et usés jusqu'à la corde. En conclusion, H. Van Cutsem formule le vœu de voir l'U.N.F.D.L.W. mettre au point un *vade mecum* à l'usage des

³⁵⁹ VAN CUTSEM (HENRI), « Théâtre wallon moderne ? ... Le moment n'est-il pas venu de faire le point ? », FÉDÉRATIONS DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT (dir.), *XVII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Bruxelles dans le cadre merveilleux de l'Exposition internationale les 9 et 10 juin 1935. Compte-rendu officiel. Sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges et les Auspices du Gouvernement, de l'Exposition et de l'Art Wallon*, Nivelles, Impr. Havaux, [s.d.], p. 108.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 108-109.

³⁶² *Ibid.*, p. 109.

³⁶³ *Ibid.*, p. 110.

auteurs débutants et tirer de ce *vade mecum* une série de conseils pratiques destinés aux régisseurs et aux acteurs.

2.5 Quelques genres théâtraux

Lorsque M. Piron intervint au Congrès Catholique de Malines en 1936, le débat était encore chaud dans les rangs littéraires wallons entre les défenseurs d'une « littérature régionaliste à l'ancienne mode » et les partisans « d'un art plus substantiel et mieux en rapport avec les exigences des hommes d'aujourd'hui »³⁶⁴. Aux dires de M. Piron, ce serait dès avant la Première Guerre mondiale que des tendances nouvelles auraient émergé et se seraient révélées dans les œuvres de François Renkin, de Jean Lejeune et Jules Claskin, pour être ensuite accentuées chez les continuateurs des années 1930. L'altération du wallon par l'usage courant et la décadence des œuvres populaires est interprétée par M. Piron comme une chance de cristallisation littéraire de cette même langue :

Et la décadence fatale des œuvres populaires et traditionnelles qu'engendrera-t-elle, sinon une réaction vers une poésie plus affinée, plus « lettrée » ? Les deux phénomènes, on le voit sont étroitement connexes.³⁶⁵

C'est ce que les œuvres produites entre 1920 et 1935 mettraient en exergue dans les « prétentions plus exigeantes » qu'elles affichent. Pour preuve, le désintérêt manifesté pour la chanson et la romance, au profit du poème lyrique (*cf.* le cas de J. Claskin), une poésie lyrique qui cherche à s'exprimer dans des œuvres de longue haleine (*cf.* les épopées de Joseph Mignolet et les confessions lyriques d'É. Lempereur et de Georges Fay) et, enfin, le dépassement des tableaux de mœurs du XIX^e siècle par les drames de Louis Lekeu, « même traités selon la technique habituelle »³⁶⁶. Quant à la prose, elle semble avoir « dépassé les farces gauloises dont se contentaient nos pères » et avoir trouvé sa voix dans les romans et nouvelles de Jean Lejeune, de Joseph Cazolet, de J. Mignolet, dans certains contes d'Arthur Xhignesse et d'Henry Raveline³⁶⁷.

L'évolution du public – vers une composante majoritaire de gens cultivés – semble être la conséquence immédiate d'orientations nouvelles adoptées par les auteurs wallons qui se mettent à traiter des « thèmes plus riches et plus humains » et à chercher « une forme ou plus neuve ou plus artistique »³⁶⁸, l'œuvre de Marcel Launay incarnant parfaitement cette évolution.

³⁶⁴ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, *op. cit.*, p. 4.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

2.5.1 *Le genre comique*

Au III^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique (Charleroi, 1921), pour la première fois, en matière de « ficelles » du métier, l'on s'en prit sévèrement aux vieux procédés comme les apartés et les soliloques. Un ouvrage de référence cité fut celui de M. Pottecher qui dressait les qualités du théâtre populaire en ces termes :

Le théâtre populaire veut donner à tous un art qui soit de lignes assez simples, de dessin assez large, de nuances assez franches, pour toucher les âmes frustes ; mais de pensée assez haute et de forme assez littéraire pour forcer l'estime des esprits cultivés.³⁶⁹

H. Van Cutsem dénonça la vulgarité et le manque de construction de la scène populaire. À ses yeux, le vaudeville grossier et la farce burlesque étaient des « péchés de jeunesse de notre art dramatique »³⁷⁰. Les modèles prônés pour un assainissement du théâtre wallon étaient encore une fois ceux du théâtre français, notamment ses comédies de mœurs et ses pièces à thèses, « propres à faire penser et à pousser le spectateur à la réflexion »³⁷¹. Si l'on constata la propension des vaudevillistes à ridiculiser les ivrognes, les bègues, les bossus et les maris malheureux, seul Henri Tournelle – comme le rappelle E. Haucotte en 1939 – mit en garde le Congrès contre « un reniement total et sans conditions de la pièce gaie »³⁷². Indirectement, Henri Raveline s'éleva contre le bannissement du comique, en faisant une apologie du rire et invoqua la force subversive de la farce contemporaine, capable de « dresser la plus cruelle réalité des faits » et de faire rire « par ses exagérations, ses déformations volontaires ». Il n'hésita pas à considérer cette atmosphère de gaieté comme propice au développement d'idées sérieuses et « le meilleur moyen pour les faire pénétrer dans les cerveaux peu cultivés », « les leçons sévères [étant] mieux reçues, plus écoutées et mieux retenues »³⁷³. À tel point que, selon lui, si la littérature dramatique wallonne veut véritablement faire œuvre d'éducation populaire, elle ne peut plus ignorer les ressorts du rire :

³⁶⁹ HAUCOTTE (ERNEST), « De la rénovation du théâtre comique d'expression dialectale », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^e ANNIVERSAIRE 1894-1939), *Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XXI^e Congrès organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939. Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1939, p. 150.

³⁷⁰ VAN CUTSEM (HENRI), « De la nécessité d'élever le niveau esthétique du théâtre wallon », FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONNES DU BRABANT, *III^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, 15 et 16 mai 1921, Charleroi, 1921*, cité par HAUCOTTE, « De la rénovation du théâtre comique d'expression dialectale », *op. cit.*, p. 150.

³⁷¹ HAUCOTTE, « De la rénovation du théâtre comique d'expression dialectale », *op. cit.*, p. 150.

³⁷² *Ibid.*, p. 151.

³⁷³ Cité in *Ibid.*, p. 151.

Combattez les plaies sociales par la moquerie, les défauts personnels par le rire, et vous serez étonné des résultats que vous atteindrez. Le rire peut être sans respect pour les vices personnels et sociaux ; il constitue [...] une arme puissante.³⁷⁴

De son côté, E. Haucotte rappela les vertus physiologiques du rire, s'autorisant d'un film de Marcel Pagnol, *Le Schpountz*, pour prôner les bienfaits d'un théâtre amusant chargé d'un rôle social indéniable (« le délassement qui reconforte et la joie qui rassérène »). Pour appuyer son point de vue, et constatant qu'« à l'instar du nôtre le théâtre français souffre du même mal », il se fait fort de citer d'autres références illustres tels Paul Demasy, Henri Ghéon et Gustave Cohen. Le premier a plaidé, dans un grand journal belge, pour que « le théâtre comique retourne au peuple » et pour que l'on retrempe la comédie dans la farce. Et si Henri Ghéon est loué pour ses tentatives de remise en valeur de la farce du Moyen Âge, le professeur Gustave Cohen est cité pour avoir repris avec ses étudiants l'interprétation des vieilles pièces médiévales³⁷⁵. Bien qu'il condamne le retour aux anciennes vulgarités de la scène dialectale, E. Haucotte insiste pour qu'on ne sacrifie pas la veine comique et, avec elle, les sources fécondes d'inspiration que sont le folklore, la légende et la tradition, de même que l'étude des coutumes, des caractères et des travers de ses semblables : « la comédie, le vaudeville et la farce amendée continueront donc à représenter des moyens d'expression par excellence »³⁷⁶. Mais les propositions de H. Raveline et d'E. Haucotte ne furent pas entendues.

Ainsi, en 1939 (XX^e Congrès de l'U.N.F.D.L.W.), E. Haucotte prononça à nouveau un plaidoyer en faveur du théâtre gai, après la condamnation, en 1921, du vaudeville grossier et de la farce burlesque par H. Van Cutsem. E. Haucotte part du constat que les écrivains comme les interprètes de leurs pièces ont délaissé depuis quelques lustres la pièce comique, notamment dans certaines contrées du Hainaut et plus encore dans la région du Centre³⁷⁷. Lors d'un tournoi dramatique organisé à La Louvière par la compagnie « Les Muscadins », où des Cercles d'amateurs du pays de Charleroi, du Borinage et du Centre présentaient leurs spectacles, E. Haucotte fut frappé, comme d'autres spectateurs, par le fait que sur les huit séances, sept consistaient en des pièces à thèse (« émouvantes, voire larmoyantes à l'excès »), et une seule en un spectacle amusant. Le président du jury ne manqua pas de relever aussi « ce fâcheux déséquilibre et de rappeler les cercles participants à des conceptions plus optimistes », alors qu'E. Haucotte signalait dans le journal *Le Centre* un papier exprimant un « véritable cri d'alarme »³⁷⁸. Cet extrémisme répond en tout point à l'autre extrémisme qu'H. Van Cutsem avait dénoncé près de vingt ans auparavant, et E. Haucotte constate, en 1939, que pour « avoir délaissé

³⁷⁴ Cité in *Ibid.*, p. 151-152.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 152.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 152.

³⁷⁷ Son vœu ne sera d'ailleurs totalement approuvé qu'à condition qu'il précise que l'amélioration espérée concerne « certaines de nos régions wallonnes », car J. Closset, par exemple, dénie que le tableau peint par E. Haucotte vaille entièrement pour la province de Liège.

³⁷⁸ HAUCOTTE, « De la rénovation du théâtre comique d'expression dialectale », *op. cit.*, p. 150.

le théâtre gai, nos auteurs, nos troupes d'amateurs, et notre public d'aujourd'hui, ne savent plus rire »³⁷⁹.

D'une façon pour le moins inattendue (si l'on veut bien se rappeler la déclaration d'apolitisme contenue dans les premiers règlements des Congrès), mais en partie explicable par l'évolution de la situation politique belge (en particulier la montée des revendications linguistiques flamandes et la frilosité du mouvement wallon), et la situation européenne bouleversée de 1939, E. Haucotte conclut son plaidoyer en faveur du théâtre gai par le rappel d'un « principe primordial », valable pour le théâtre comique, « comme [pour] l'autre » : la nécessité qu'il demeure « volontairement racique ». Non seulement cette « prédominance racique » se doit de colorer toute pièce écrite par un auteur wallon, mais elle « peut [...] se transposer dans des œuvres traduites ou adaptées »³⁸⁰. Il est un fait qu'avant lui, lors des Congrès wallons, d'autres s'étaient prononcés en faveur d'une « défense et illustration des lettres wallonnes », comme Charles Degrange (qu'E. Haucotte cite) qui tint un discours très proche – par sa formulation essentialiste, et non pas par le contenu – de celui des défenseurs de l'âme belge :

Les différences imprimées sur les esprits par les aspects de la nature et les mœurs ancestrales, s'arrêtent à la périphérie et n'atteignent pas le fond. Pas même la réunion de la Wallonie et de la Flandre pendant cent ans, plus de trois générations, n'a pu déformer l'âme wallonne : celle-ci se ressaisit actuellement et se révèle plus forte peut-être que jamais. Non plus le groupement de la Wallonie sous un seul gouvernement n'a détruit le particularisme qui fait le charme et ce malgré la compénétration, les exodes facilités par les moyens de transport et imposés par l'industrie, et aussi malgré l'instruction obligatoire qui menace l'ancienne langue véhiculaire, pour la remplacer par un mauvais français.

Il a y donc une âme wallonne, une tradition wallonne, qui doivent se retrouver dans toute œuvre littéraire.³⁸¹

Et E. Haucotte conclut lui-même par l'existence d'un comique wallon :

La gaieté elle-même sera la meilleure empreinte de l'esprit de notre race, car nous avons été et nous resterons toujours les gais Wallons, disciples de Bacchus et du roi Gambrinus, adorant par dessus tout : le tabac, la bière, le vin et l'amour.³⁸²

2.5.2 *Théâtre radiophonique*

Si ce sont les « postes privés » qui, les premiers, firent place aux émissions parlées dialectales et au théâtre patoisant, les auditeurs wallons eurent l'occasion d'entendre sur les ondes de Radio-Wallonie (à partir de 1932) et sur celles de l'I.N.R (à partir de 1938) deux types de pièces de théâtre : celles provenant du répertoire préexistant et spécialement adaptées pour la radio et celles créées expressément pour la radio. Ces dernières, appelées aussi « Jeux radiophoniques »

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 151.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 153.

³⁸¹ Cité in *Ibid.*, p. 153.

³⁸² *Ibid.*, p. 153.

permettent des innovations qui ne sont pas sans faire penser à l'influence du cinéma. G. Fay repère en effet le « changement de plan » (en d'autres termes les bonds dans l'espace et dans le temps sans recourir à une transition) et le « bruitage » (à l'aide d'objets divers) qui contribue à la « plantation du décor »³⁸³. Et pour l'auteur qu'il est, le média radiophonique dissiperait les conventions si pesantes au théâtre et ouvrirait sur une liberté retrouvée :

Je confesse m'être trouvé bien plus à l'aise dans la composition d'un jeu destiné au micro que dans l'écriture d'un acte pour la scène. C'est que les conventions à respecter disparaissent, que la liberté est pour ainsi dire entière, que toutes les atmosphères sont à notre portée. Corneille, Marivaux ou Voltaire devaient bien peiner pour respecter la stricte loi des trois unités, alors que nous, en quelques mots, nous pouvons planter un décor, comme Shakespeare dressait un poteau indiquant : « Ici, une forêt ».³⁸⁴

G. Fay constate que si la radio existe depuis vingt ans, seule la littérature française a véritablement développé le filon des pièces radiophoniques, un constat qu'il explique de différentes façons : la technique particulière a pu faire reculer certains auteurs wallons, l'aire du dialecte employé réduit l'audience de l'œuvre, mais aussi l'intérêt commercial peu élevé³⁸⁵. À la fin du mois de mai 1939, Radio-Wallonie clôturait son premier concours radiophonique.

2.6 Les thèmes du théâtre wallon. Un miroir pour quelle réalité ?

Les « initiatives des auteurs modernes » ont fini par mettre le théâtre wallon « sur un pied d'égalité avec le théâtre français » et lui ont permis « de lutter à armes égales avec lui »³⁸⁶. Par « initiatives », J. Bertrand entend les « nouvelles sources d'inspiration découvertes par les Théo Bovy, les³⁸⁷ Alphonse Tilkin, les Henri Hurard, les Joseph Durbuy, les Marcel Launay, les Joseph Mignolet et exploitées avec un égal bonheur par les Lekeu, les Trokart, les Baudouin-Duchatto, les Delfosse-Fournal, les Crahay, les Marchand et autres maîtres incomparables »³⁸⁸. Toutefois, il voit dans ces « initiatives » une perte d'« honnêteté, de bonhomie, de naïveté presque, de fraîche sentimentalité que lui avaient conféré (*sic*) les 'Tâtî', les 'Janète', les 'Grandiveuse', les 'Frés Mathonèt' [...] et autres chefs-d'œuvre d'observation, de réalisme de bon aloi »³⁸⁹.

Les propos des auteurs et observateurs du théâtre wallon laissent généralement entendre qu'il y eut une rupture entre les pièces écrites entre la fin du XIX^e siècle et 1914, et celles écrites dans l'entre-deux-guerres. Pour la première période, malgré quelques chefs-d'œuvre, certaines

³⁸³ FAY, « Pour un théâtre radiophonique wallon », *op. cit.*, p. 156.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 156.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 156-157.

³⁸⁶ BERTRAND DE MARCHIN, « Évolution de la littérature wallonne », *op. cit.*, p. 69.

³⁸⁷ Nous laissons dans cette citation la structure syntaxique adoptée par son auteur.

³⁸⁸ BERTRAND DE MARCHIN, « Évolution de la littérature wallonne », *op. cit.*, p. 69.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 69.

lacunes récurrentes sont souvent pointées, comme dans ce commentaire d'A. Carlier examinant la production théâtrale dialectale du pays de Charleroi :

Que d'actes dans lesquels l'argent devient le mobile principal des personnages, surtout le « gros lot » des tombolas, comme dans *Tâti l'Pèriqui*, de Remouchamps ! Le développement psychologique était rudimentaire, à peine esquissé. Les auteurs réussissaient mieux à montrer les types vus de l'extérieur, avec plus ou moins de bonheur. Mais bientôt ces types devenaient, si l'on peut dire, « classiques » : il y avait le « galant », coq du village ; le garde champêtre, amateur de petites gouttes ; le facteur des postes, complice des amoureux, le flamand chargé des rôles peu sympathiques et qui jargonait une langue impossible. Côté femmes, on voyait la jouvencelle, ingénue ou délurée, selon le cas : des mères adversaires au mariage ; des belles-mères du modèle traditionnel. Le tout présenté en style de comédie et le dialogue lardé d'expressions bouffonnes qui mettaient en joie un public bon enfant accouru pour se dilater la rate.³⁹⁰

Dans l'entre-deux-guerres, et plus précisément au début des années 1930, lorsqu'A. Lejeune interroge dix auteurs importants de Verviers, les différents avis émis sur la littérature et le théâtre dialectal montrent que la question du fond est intimement liée à celle de la langue. Si l'on en croit J. Feller et J. Wisimus, le langage littéraire wallon du début des années 1930 ne peut plus se permettre les mots crus ou certains proverbes mais, au contraire, « les sujets des pièces actuelles doivent être recrutés dans les cadres où la pensée s'élève pour permettre au style de s'élever à son tour », et éviter le « cadre monotone d'avant-guerre aux effets ridicules et parfois même grotesques »³⁹¹. Ainsi, le projet de reconstituer à Liège l'opéra comique *Li Voyèdje di Tchaufontaine* (1757) à l'occasion du centenaire de l'Indépendance fut rejeté, car « le langage de cet ouvrage renfermait de telles crudités que le public wallon actuel n'aurait pas admis sans protester »³⁹². Enfin, parmi ces avis des auteurs verviétois, citons aussi la critique de Robert Cardol qui explique largement, *a contrario*, le « caractère médiocre » qu'on a souvent attribué aux pièces wallonnes :

[...] d'aucuns vont même jusqu'à utiliser la scène wallonne, jusqu'ici gardienne de nos mœurs ancestrales, comme tribunes aux idées politiques, religieuses, philosophiques et autres.³⁹³

Étant donné le poids des contraintes thématiques, on ne s'étonnera pas que J. Schetter accuse toute la production théâtrale dialectale de ne jamais reproduire qu'un seul canevas, *Tonète aime Djérâ* :

Pendant vingt à vingt-cinq minutes, dans un décor banal, nous voyons s'exprimer cet amour qui sera toujours, bien entendu, en opposition avec la volonté d'un des parents, en l'occurrence le père, parce qu'il aura l'occasion d'affirmer sur le ton de la tragédie son autorité de chef de famille. La mère, évidemment, pleure avec sa fille, tandis que « li mon-nonke di souk » aura une grande scène d'explication avec son 'sorodje'. La fille se consumera de chagrin au deuxième acte. Le « mon-nonke », qui est toujours un parrain, nous apprendra dans un tête-à-tête avec la mère que l'on va

³⁹⁰ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », *op. cit.*, p. 9.

³⁹¹ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, *op. cit.*, [Interview de J. Feller], p. 10.

³⁹² *Ibid.*, [Interview de J. Wisimus], p. 14.

³⁹³ *Ibid.*, [Interview de R. Cardol], p. 47.

jouer une bonne farce au père intraitable ; et il a son plan. La blague en question consistera à mettre l'irascible papa dans l'obligation d'avoir recours à l'aide du galant. Tout cela est prévu dès le premier acte, préparé comme une mine explosive qui éclatera à l'heure indiquée. Le développement scénique s'effectuera avec une exactitude mécanique, jusqu'à la fin, où les mérites de l'amoureux fléchiront la volonté paternelle. Le « mon-nonke », heureux de son effet, se frotte les mains. La jeune fille tombe dans les bras de Djèrà, parce que son père l'y pousse : « prenez-l' mi fèye, dji v's'èl done », tandis que les parents placés aux deux bouts de la scène se regardent amoureuxment... Tableau !³⁹⁴

Et pour combattre cet état de choses déplorable, J. Schetter – dans le sillage de M. Piron – encourage les auteurs wallons, non pas à renouveler leurs thèmes, mais bien à perfectionner leur technique, afin d'atteindre à l'« universalité de la pensée ». Comment cela sera-t-il possible ? Il s'agira pour l'écrivain wallon actuel « de faire épouser, par un dialecte rebelle à tout ce qui n'est pas concret, les nuances secrètes du sentiment et une spiritualité plus intense, dont il ne semblait pas à l'origine être l'expression »³⁹⁵. C'est V. Hugo que J. Schetter évoque pour insister sur le fossé qui sépare l'art et la nature (« la réalité selon l'art n'est pas la réalité selon la nature ») et montrer la voie à suivre :

Le drame est un miroir où se reflète la nature, mais c'est un miroir de concentration qui fait d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme ... Le théâtre est un point d'optique,

à l'auteur donc de « croiser le drame de la vie et le drame de la conscience » (Shakespeare)³⁹⁶.

2.6.1 *Le folklore*

Du point de vue de la littérature et de l'art dramatique wallons, A. Marinus constate que les « œuvres à caractère régional ou dialectal [...] s'inspirent fortement de folklore local ou régional, peut-être pas tant par les sujets traités qui revêtent parfois un caractère absolument général, mais par des éléments qui étoffent l'œuvre ou la pièce »³⁹⁷. Il va jusqu'à suggérer aux membres de l'assemblée du Congrès de l'U.N.F.D.L.W. de 1932 que, si les manifestations folkloristes étaient étudiées avec plus d'attention, elles apporteraient sans aucun doute aux écrivains dialectaux « un bagage important qui donnera[it] à leurs travaux un caractère véritablement national, puisqu'une œuvre peut être humaine, donc universelle, tout en ayant un caractère local ou régional par les détails qui la meublent ou la charpentent »³⁹⁸.

En 1930, J. Vandereuse se livra à un classement des pièces de théâtre dialectales selon les aspects folkloriques traités. Il mit en évidence une série de pièces qui ont traité tantôt des sorcières

³⁹⁴ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 118.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 122. J. Schetter cite ici M. Piron (1937).

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 123.

³⁹⁷ MARINUS, « Les deux folklores. Le Folklore sentimental et le folklore scientifique », *op. cit.*, p. 33.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

et des croyances, tantôt des légendes et dragons, tantôt de la plantation des maïs, tantôt encore de fêtes ou de tableaux populaires. À sa connaissance, la première œuvre théâtrale wallonne s'étant inspirée du folklore est celle de Dieudonné Salme, *Ine cîse èmon Djâques Bouxhtay* (*Une soirée chez Jaques Bouxhtay*) (Liège, 1877), un vaudeville qui s'inspire d'un conte populaire : « un couple garde le silence malgré tout, car celui des deux qui parlera le premier devra faire une besogne déterminée »³⁹⁹. Au registre des pièces convoquant la thématique des croyances (sorcières, dragons, légendes), il mentionne entres autres :

- Joseph Vrindts, *djüdi d'fîesse* (*Un jeudi de fête*), un acte, Liège, 1886 (« rappelle certaines coutumes de fêtes de paroisses : décapitation du coq, bris d'un pot, cramignons, « maïs » ornant les maisons »)
- Georges Willame, *El Rouse dè Sainte-Ernelle* (*La rose de Sainte-Ernelle*), drame en trois actes et un prologue, créé en 1880 à Nivelles (« L'âme d'une personne assassinée revient jusqu'à ce que le meurtrier soit puni ou se soit fait justice », la variante locale rappelle l'histoire du roi Midas)
- Henri Simon, *Li Neûre Poye* (*La Poule noire*), essai folklorique en deux actes, créé en 1893 à Liège (anciennes chansons)
- Alphonse Tilkin, *Li Coq dè Vièdje* (*Le Coq du Village*), opérette en trois actes, créée en 1893 à Liège (course en sacs et cramignons, une ancienne chanson de noces)
- Léon Pirsoul (Namur), *Li djilet da Gaspard* (*Le gilet de Gaspard*), tableau populaire en un acte, créé en 1894 (coutumes du tirage au sort)
- Victor Carpentier, *Li Pâcolet da Noyè* (*La mascotte de Noël*)

2.6.2 *Spiritualité chrétienne et destinée humaine*

Lors du Congrès Catholique de Malines (septembre 1936), M. Piron, qui est loin de se trouver devant une assemblée acquise à sa cause, n'hésite pas à affirmer qu'une littérature dialectale et autochtone comme la littérature wallonne pourra être considérée comme un véritable élément de culture à condition qu'elle sache élever son caractère régionaliste particulier « au caractère humain et universel exigé par toute œuvre littéraire digne d'intérêt ». Pour la circonstance, il propose d'examiner *rapidement* les tendances principales de la littérature wallonne contemporaine, afin de voir si elle « a dépassé les cadres désuets d'un régionalisme anecdotique pour atteindre à ce que nous appellerons le régionalisme humain »⁴⁰⁰. S'intéresser essentiellement à la destinée humaine ne signifie pas renier son terroir, mais celui-ci ne doit pas non plus devenir un prétexte à de vains exercices descriptifs et sentimentaux⁴⁰¹. Pour M. Piron, ce sont E. Gillain, P. Adelin Grignard, H. Simon⁴⁰² (*Li pan dè Bon Diu*) et J. Mignolet qui emblématisent le mieux

³⁹⁹ VANDEREUSE (JULES), « Le folklore dans la littérature wallonne », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *Congrès d'Art, de Littérature et de Folklore wallons (douzième congrès). Organisé à Liège, les 15, 16 et 17 août 1930. Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1930, p. 96.

⁴⁰⁰ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 1.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁰² M. Piron affirme que les œuvres lyriques et surtout dramatiques d'H. Simon témoignent d'un christianisme exigeant, encore qu'il ne dise pas toujours son nom.

l'expression d'une culture chrétienne dans la littérature dialectale wallonne. En 1936, il semble encore évident pour M. Piron que les Wallons, que l'on « prétend parfois voltairiens, sont en général demeurés fidèles aux croyances, sinon à la pratique, de la foi chrétienne »⁴⁰³. À cet égard, la littérature témoigne d'une grande dignité (le théâtre traditionnel ayant toujours été un théâtre pour familles) et d'une orientation « morale sans devenir moralisatrice », mais elle « s'arrête cependant au seuil du catholicisme vivant et positif »⁴⁰⁴. Aucun écrivain wallon ne se fait explicitement le chantre du christianisme, et un regard circulaire porté par M. Piron sur la littérature wallonne, en 1936, révèle que le problème religieux, s'il est *par hasard* abordé, l'est de manière conforme à la tradition, et que ce n'est qu'au jour de ses funérailles que l'on découvre souvent la foi d'un écrivain⁴⁰⁵. Il y a toutefois une exception à cette situation généralisée, illustrée par l'œuvre poétique et dramatique de J. Mignolet⁴⁰⁶ qui, par ailleurs, a traduit et publié en 1934 – avec l'*imprimatur* – une traduction de l'*Évangile selon Saint-Marc* (*Evandjîle sorlon Sint Marc mètou è walon d'Liège*)⁴⁰⁷ ; ses autres traductions des Évangiles n'avaient pas encore été publiées en 1936. Dans *Li tchant dèl Creû* (*Le chant de la Croix*), une « épopée sans faiblesse et sans lourdeur » qui est « la paraphrase émouvante de l'histoire de la Rédemption », J. Mignolet a donné « la mesure de son talent catholique », « le sens direct et intuitif qu'il a du Christ », à telle enseigne que :

ce livre a mérité d'être le chef-d'œuvre de la poésie wallonne religieuse et son honneur suprême aura sans doute été de rappeler à notre époque désaxée que de grandes œuvres sur une matière essentiellement catholique sont encore possibles et le sont là où l'on ne croyait pas qu'elles pussent l'être.⁴⁰⁸

Le renouveau spirituel caractérise aussi les recueils poétiques de la jeune génération formée par Jean de Lathuy, Amand Gérardin, Paul Moureau, Louis Remacle et le jeune Willy Bal. En 1936, ce dernier n'a encore publié que *Moins de vingt'ans* (Rex, 1933, rééd. en 1935 in *La Vie wallonne*) et *Oupias d'avri* (*Rameaux d'avril*, in *La Vie wallonne*, 1935) qui constitue, aux dires de M. Piron, un « livre d'une solide paysannerie chrétienne, en qui se prolonge un rêve nourri de Péguy et de Ramuz »⁴⁰⁹.

Pour M. Piron, il ne fait aucun doute que les écrivains ont un rôle considérable à jouer, des écrivains auxquels « on ne [...] demande pas de trahir leur art en l'utilisant à des fins de propagande ou de prédication », mais au contraire de suivre le conseil de Mauriac, « Il faut purifier la source » :

⁴⁰³ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 12.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁶ Parmi ses œuvres dramatiques, on citera *Avièrge i pîre*, *Vix noés*, *Li Boneûr passa*.

⁴⁰⁷ M. Piron précise que le succès fut tel que trois mille exemplaires furent vendus en moins d'un mois dans le pays de Liège.

⁴⁰⁸ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 13.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

C'est par une vie surnaturelle intense, et d'abord humaine, que l'écrivain instaurera dans l'univers qu'est son œuvre le principe des valeurs chrétiennes et leur primauté.⁴¹⁰

Ainsi, dans le sillage des aspirations émises lors du Congrès de Malines quant à l'émergence de « tendances de culture collective » dans les « manifestations de la vie régionale », M. Piron se prend à rêver d'un « Dewandelaer chrétien », d'autant plus qu'« il y a là une place à prendre ». Et, en effet, quel meilleur vecteur expressif que le théâtre et, plus précisément, la formule du chœur parlé :

Art de collectivité, tragédie qui provoque la réaction de la foule et où, comme dans le théâtre grec, l'élément chorégraphique reprend son rôle, la forme est plus ou moins celle du chœur parlé ou du jeu scénique, et l'on sait que c'est dans des voies semblables que s'engage le théâtre d'aujourd'hui.⁴¹¹

M. Piron rêve véritablement d'un théâtre dont la mission non négligeable serait aussi de casser « le divorce prononcé par la Renaissance entre l'art et la masse populaire », afin de rendre à celle-ci, par sa participation active, « la conscience de sa double communauté ethnique et religieuse »⁴¹².

2.7 Quelques suggestions

En 1932, estimant que les directives des différents Congrès avaient été jusqu'alors trop générales, Adelin Bayot (auteur wallon) entreprend de donner des « Conseils pratiques » aux jeunes auteurs en vue d'une amélioration de leurs œuvres. D'emblée, il précise ne prendre en considération que le niveau artistique, laissant donc en dehors de ce rapport « le côté moral qui a certes son importance »⁴¹³. Le rapporteur s'est intéressé à six aspects qui circonscrivent, à ses yeux, l'écriture dramatique, et qu'il a intitulés : « Pour acquérir le métier », « Principes du métier », « Le confident », « Interférence des séries », « Remarques [sur ...] », et « Du vaudeville ». On y découvre ainsi que l'auteur incite à l'établissement immédiat d'une liste des « œuvres des maîtres du théâtre » classées par genre (comédies, vaudevilles, opérettes, etc.) : Scribe, Labiche, Meilhac, Halévy, Pailleron, Dumas, Clairville, Duru, Chivot, Valabrègue, Ordonneau, Grenet-Dancourt, Bisson, Hennequin, Capus, Feydeau, P. Gaveau, Wolf, Coolus, Wéber, Kistemaekers, De Croisset, Gandéra, Mouëzi-Eon, de Flers, de Cavaillet, J. Romain, etc. Partant de ces bonnes lectures, les jeunes auteurs devraient ensuite se livrer à des

exercices de reconstitution des scénarios ainsi que de construction du plan, scène par scène, pour pouvoir observer les contrastes entre les scènes, la logique des entrées et des sorties de

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹² *Ibid.*, p. 16.

⁴¹³ BAYOT, « Élévation du niveau artistique du Théâtre wallon », *op. cit.*, p. 100.

personnages, le naturel des fins d'acte, le style de théâtre : simple, concis, à phrases courtes, harmonieux et de prononciation facile, c'est-à-dire, comme on parle dans la conversation courante.⁴¹⁴

Il n'est pas impossible que de tels exercices permettent aussi de faire découvrir les défauts à éviter. Bayot passe ensuite en revue les différentes étapes nécessaires à la réalisation d'une pièce ... :

- Établir un scénario avec abondance de matériaux pour pouvoir retrancher plutôt qu'ajouter.
- Après l'établissement du scénario, le traduire en plan, scène par scène, en indiquant pour chacune les personnages à leur place et le texte sur lequel le dialogue doit porter.
- Régler les entrées et les sorties des personnages de façon logique émanant de l'action elle-même sans emploi d'artifice grossier.
- Réaliser le plan de façon que l'acte présente un intérêt toujours croissant de scène à scène et dans le cas d'une pièce en plusieurs actes que chaque acte soit sur son précédent un « Crescendo » de l'intérêt jusqu'à la finale de la pièce qui devra être une conséquence logique de l'action.
- S'arranger pour que les scènes contrastent avec leur précédente et leur suivante afin de donner plus de relief à l'action.
- Viser à mettre de la vie, du mouvement : dans le dialogue, dans chaque scène et surtout éviter les « trous ».
- Éviter le délayage trop souvent utilisé dans nos œuvres ce qui constitue des longueurs inutiles, voire néfastes. Avec le moins de mots possibles, dire tout ce qu'il faut, rien de plus.
- Employer le dialogue pour l'action seulement, c'est-à-dire éviter les « hors-d'œuvre » qui nuisent au « plat principal » sinon dénommer la pièce : Tableau, Revue, Fantaisie, etc., au lieu de : Comédie, Vaudeville, Drame, etc.
- Remplacer le dialogue par des jeux de scène ou de mimique d'acteurs autant que cela peut se faire et lorsque ces artifices ne laisseront aucun doute de compréhension.
- Établir la finale rapide des actes pour que le public ne puisse se ressaisir avant la chute du rideau.⁴¹⁵

Sous la rubrique « Le Confident », A. Bayot examine ensuite ce que l'on désigne aujourd'hui plus couramment par les termes de « système des personnages » et de « fonctions » des personnages. Au caractère de « nécessité indispensable » des rôles pour l'économie de l'action, A. Bayot ajoute la traque impitoyable de « tout rôle ne servant qu'à tourner le défaut de soliloque », et il précise que le rôle du « confident doit être obligatoirement un des rôles indispensables à l'action », en même temps que le spectateur ne doit pas s'apercevoir que « ce rôle sert momentanément de confident »⁴¹⁶.

S'inspirant de la « technique théâtrale française », A. Bayot propose aussi d'augmenter l'intérêt des pièces wallonnes – surtout les pièces en plusieurs actes – par « le système de deux séries d'événements indépendants et parallèles arrivant à se combiner », voire par l'accroissement

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 100-101.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

du nombre de séries interférant⁴¹⁷. Viennent ensuite deux remarques sur des « ficelles » destinées à garder l'attention du spectateur en alerte, ficelles « employées par les maîtres du théâtre français » : d'une part, dans une pièce en trois actes, faire apparaître un personnage au premier acte, et ne le faire réapparaître qu'au troisième acte ; d'autre part, se servir de l'antithèse humoristique dans les dialogues. À ce propos, A. Bayot donne des exemples en wallon (dont : « Il est st'injusse come les jûges du Palais d'Justice ») et précise qu'il souhaiterait que les auteurs wallons, « dont le style procède, en général, par images », recourent aussi au procédé fécond de l'antithèse⁴¹⁸.

Parmi les différents genres, A. Bayot réserve une place de choix au genre du vaudeville. Les « ficelles » données s'inspirent clairement d'astuces bien à l'œuvre dans le vaudeville qu'un belge comme Hennequin avait contribué à rendre célèbre à Paris. Sans ignorer que le vaudeville est encore généralement considéré comme un art inférieur, il doit bien constater que « le vaudevilliste emploie chacun des moyens signalés par Bergson dans son volume « Le Rire » : le calembour, le quiproquo, le diable à ressort, le pantin à ficelles, la boule de neige, la répétition, l'inversion, l'interférence des séries »⁴¹⁹.

De son côté, J. Schetter rappelle la préface de *Ruy Blas* pour arguer de la nécessité d'accepter la diversité des genres au théâtre selon le type de public (le mélodrame pour la foule, la tragédie pour la femme, la comédie pour le penseur), mais surtout la suprématie du drame, qui rassemble la comédie et la tragédie. Nul doute que si les auteurs suivaient cet exemple, ils marqueraient leur distance avec « nos petites comédies dialectales sur lesquelles repose toute l'exploitation commerciale de nos théâtres wallons ! »⁴²⁰.

En matière de « personnage », à ceux qui invoquent la figure tutélaire de Molière – qui n'a cessé de dépeindre « l'homme réel » – pour justifier leur pratique, J. Schetter répond qu'il faut dépeindre 'l'homme réel' « avec un tel art, avec un tel sens du théâtre que la réalité du personnage n'est pas dans sa forme physique mais dans l'universalité de son être moral, s'exprimant au moyen du langage courant »⁴²¹. Sur ce point, il partage les vues de M. Piron et le cite abondamment quand il envisage les manières de redresser le théâtre dialectal malade, notamment lorsque que M. Piron suggère que ce théâtre – comme le nouveau théâtre français – devra « acquérir un sens plus nu des reliefs humains »⁴²². D'ailleurs, si le conte et la poésie ont montré que des efforts d'enrichissement de la littérature dialectale pouvaient porter leurs fruits, pourquoi le théâtre ne réussirait pas ? Là aussi, J. Schetter s'en réfère à M. Piron et à l'ouvrage qu'il a consacré à W. Bal⁴²³, pour reprendre cette phrase où M. Piron souligne la valeur morale de

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁴²⁰ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 118.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 117.

⁴²² *Ibid.*, p. 119.

⁴²³ PIRON (MAURICE), *Un nouveau conteur liégeois*, s.l., Éditions de la Vie wallonne, 1939.

l'œuvre : « le témoignage d'un homme [...] préoccupé de drame humain d'aujourd'hui, qui est, en réalité, celui de tous les âges »⁴²⁴.

Si J. Flament dément l'affirmation selon laquelle il existe une différence significative entre le théâtre wallon et le théâtre français, il ne cache toutefois pas la monotonie qui caractérise le théâtre wallon et en appelle au traitement de nouveaux thèmes, comme l'adultère (que l'on peut juger immoral, mais que « la sobriété de la présentation peut[t] élever au rang d'un sujet dramatique et moralisateur »), l'orgueil, l'ambition, l'avarice, l'envie, la paresse, la gourmandise, tous de « puissants ressorts dramatiques ».

Pour sa part, ce que M. Piron attend du théâtre wallon en 1936, c'est qu'il acquière « un sens plus nu du relief humain et le goût des décors sobres, stylisés, symboliques même », tel que le jeune nivellois Franz Dewandelaer l'a montré dans des « œuvres dialoguées mi-lyriques, mi-dramatiques où passent d'âpres souffles prolétariens »⁴²⁵.

En 1939, J. Schetter exprimait un avis très pessimiste sur la situation du champ théâtral wallon, et on ne s'étonnera pas que l'assemblée du Congrès lui demanda de retirer son rapport, désireuse de ne pas imprimer des jugements impitoyables tel :

Les auteurs wallons – à part quelques-uns – n'ont pas le sens du théâtre, ni les régisseurs le goût artistique ; et les acteurs ont perdu leur enthousiasme si généreux. Et le public, dès lors, notre public particulier ne sait plus apprécier le plaisir du théâtre parce qu'il est découragé.⁴²⁶

Le non respect de la langue de bois a certainement nui au vœu que J. Schetter voulait déposer au Congrès en faveur d'une renaissance du théâtre dialectal :

[...] Un redressement complet doit être accompli. Il ne sera vraiment efficace que si le théâtre wallon « brise les cadres étroits entre lesquels il étouffe », ainsi que toujours le répétait le regretté Théo Beauduin. Notre littérature dramatique a, jusqu'en ces derniers temps, fait preuve d'une vitalité sympathique. On lui demande aujourd'hui de témoigner de sa valeur intellectuelle et artistique.⁴²⁷

Les objections que dut affronter J. Schetter consistèrent dans le refus des Présidents de Fédérations et autres personnes présentes d'admettre la soi-disant récurrence d'un thème commun dans les pièces dialectales (« Tonète aime Djérâ ») qui, de l'avis de J. Schetter, fait office de « patron vulgaire de la tranche de vie au théâtre wallon », mais surtout d'amalgamer des situations très différentes selon les provinces (J. Schetter semble avoir parlé – et pas toujours en connaissance de cause – de la réalité liégeoise, en la généralisant injustement aux provinces de Namur et de Hainaut). On refusa donc de laisser passer un rapport qui « [aurait eu] un effet déplorable à l'extérieur »⁴²⁸.

⁴²⁴ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 119.

⁴²⁵ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, *op. cit.*, p. 7.

⁴²⁶ SCHETTER, « Essai sur la situation actuelle du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 117.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 125.

De façon plus générale, en dénonçant l'absence d'ambition artistique du champ théâtral wallon – et plus encore d'un art de la concision expressive –, J. Schetter accusait l'absence d'un « souci de beauté expressive dans le dialogue et dans le choix des mots, non pas des mots rares ou archaïques, mais du mot juste qui donne l'image parfaite de la pensée, au moyen de la phrase courte vidée de son contenu sentimental, sobre de forme mais riche de signification »⁴²⁹.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 120.

3 La médiatisation : instances de sélection, de reconnaissance, de consécration et de conservation



Certains agents du champ théâtral wallon – comme F. Stévert – ne doute pas que plus d’« audace » dans la littérature wallonne permettrait de franchir les frontières régionales et même nationales, ce que le champ littéraire flamand de la même époque a réalisé avec succès :

Est-ce qu’ils « rastreignent » les littérateurs flamands qui, non seulement, ont traité tous les genres que nous venons à peine d’effleurer, mais qui ont résolument abordé la pièce philosophique, notamment avec cet extraordinaire « Jeu du Saint Trudon » de Rik Delpont, que (*sic*) Henri Ghéon a analysé et adapté en français, après bien d’autres œuvres flamandes. Et les auteurs flamands ne reculent devant aucune ambition pour leur littérature : leurs dramaturges sont joués non seulement dans les Pays-Bas, la Belgique flamande et le nord de la France, mais sont traduits et joués sur les grandes scènes parisiennes et berlinoises, et sont adaptés au cinéma. Est-ce que nous aurions la foi moins vivace que les Flamands ? Non, n’est-ce pas ?⁴³⁰

Dans les années 1930, le point faible du champ théâtral wallon sera sa difficulté à apparaître, aux autres champs culturels belges et étrangers, comme un système organisé, une situation que F. Stévert n’hésite pas à imputer à un certain « mysticisme » de son propre champ (entre autres, l’interdiction de sortir des « anciens cadres étroits ») :

Et ces provençaux, ces champenois, ces lorrains, ces languedociens, ces normands qui sont nos frères de race, continuent à nous ignorer au point de croire que nous sommes des germains, alors que notre théâtre wallon est le plus vivant de tous les théâtres dialectaux de langue d’oc et d’oïl !⁴³¹

3.1 Les instances de sélection

3.1.1 *Répertoire*

Les chiffres concernant le nombre d’auteurs, de pièces écrites, de pièces jouées et d’actes joués avant 1940 sont parvenus de façon incomplète pour les différentes provinces de la Belgique romane. Pour les auteurs et les pièces du répertoire, les chiffres résultent d’un comptage opéré sur la base des catalogues de théâtre dialectal établis par J. Vandereuse⁴³², mais ces chiffres ne peuvent

⁴³⁰ STÉVERT (FERNAND), « Évolution de la littérature wallonne », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *XVI^e Congrès de Littérature et d’Art dramatique wallons organisé à Verviers les 19, 20 et 21 mai 1934. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l’Administration provinciale de Liège et de l’Administration communale de Verviers*, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., p. 89.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 90.

⁴³² VANDEREUSE, *Le théâtre wallon du Hainaut [1913]*, op. cit. ; VANDEREUSE, *Le théâtre wallon du Hainaut [1930]* ; ID, *Le théâtre wallon du Brabant*.

être considérés comme le résultat d'un catalogage exhaustif ni sélectif⁴³³, de la même façon qu'il est impossible de savoir dans quelle mesure les pièces répertoriées furent jouées – il faudrait pour cela faire l'histoire de la programmation du millier de Cercles wallons (affiliés ou non à une des Fédérations).

Les informations parvenues pour la province de Hainaut permettent de saisir ponctuellement une évolution dans l'entre-deux-guerres. É. Lempereur affirme, en effet, que le théâtre hennuyer comptabilise en 1911 quelque 355 pièces, alors qu'en 1922 on dénombrait 600 Cercles et près de 200 auteurs avec un répertoire original d'environ 800 pièces⁴³⁴. Ces chiffres sont complétés par le catalogue de J. Vandereuse qui atteste en 1930 l'existence de 303 auteurs et de 989 pièces. Dans l'absence de chiffres pour les autres provinces, il est impossible de pousser plus loin la réflexion et la comparaison.

Les chiffres impressionnants que les commentateurs du théâtre wallon donnèrent épisodiquement pour quantifier la production du terroir ne peuvent toutefois occulter la question majeure qui ne cessa de se poser aux représentants de ce théâtre dialectal : la qualité littéraire des œuvres représentées. La situation du théâtre wallon en Hainaut pourrait apparaître anecdotique si elle ne révélait une situation emblématique rencontrée par les autres provinces wallonnes. En 1910, alors qu'elle venait à peine d'être créée, la Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique du Hainaut entreprit d'établir, à l'intention des interprètes, un répertoire des œuvres dramatiques. Comme la Société des Auteurs faisait partie de cette Fédération, pour ne pas froisser les auteurs en éliminant certaines de leurs pièces jugées insuffisantes, la Fédération proposa d'orienter le choix des régisseurs en indiquant les meilleures pièces. Les auteurs s'opposèrent vivement à cette « sélection » et la Fédération, sous peine d'être morte-née, renonça à toute recommandation⁴³⁵.

3.1.2 *L'édition wallonne*

Si l'on prend comme référence la date de création de la Fédération, les Cercles affiliés à une Fédération ne bénéficièrent que tardivement d'une Tribune dans laquelle publier les informations les concernant. La parution des *Bulletins* des Fédérations littéraires et dramatiques wallonnes de Liège et du Hainaut remontent, respectivement, à 1926 (trimestriel, aux Éditions de la Vie wallonne) et à 1938, les trois autres Fédérations n'ayant disposé d'un Bulletin qu'après 1960 : en 1961, pour la F.D.L.W. de Namur ; en 1966, pour la F.D.L.W. du Brabant, et en 1976, pour la F.D.L.W. du Luxembourg. Au Congrès de 1928 (Namur), un vœu fut émis pour

⁴³³ Pour mener à bien ses projets de catalogage, J. Vandereuse envoya un courrier aux nombreux auteurs dont il avait connaissance et fit aussi appel aux services de l'état civil des différentes communes de Belgique, avec parfois l'absence de toute réponse de la part des uns et des autres.

⁴³⁴ L'auteur indique aussi qu'entre 1886 et 1920, le seul arrondissement de Charleroi affichait 442 pièces, LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, op. cit., p. 34.

⁴³⁵ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », op. cit., p. 10.

encourager la publication d'œuvres wallonnes, par le rassemblement des différentes associations d'auteurs des provinces wallonnes en vue de la création d'une société d'édition assurant aux écrivains un minimum de souscripteurs⁴³⁶ : les années qui suivirent n'y apportèrent aucune réalisation concrète. La même situation de *statu quo* est à noter pour l'essai de L. Colson, *La Fleur de Wallonie* (1912), un ouvrage qui présente les notables wallons et dont les agents culturels wallons exprimèrent, dès le Congrès de 1929 (La Louvière), le souhait de sa réédition et de sa continuation – après la guerre, ils continueront à émettre, en vain, des vœux à ce sujet. Symboliquement, ces impasses éditoriales du champ culturel wallon dénotent l'incapacité du champ à se donner les moyens d'une diffusion de son capital culturel, en même temps que sa difficulté d'exister aux yeux des autres positions du champ culturel belge (françaises et flamandes). La quasi-inexistence d'organes éditoriaux propres au théâtre d'amateurs wallon avant la Seconde Guerre mondiale fut, en partie, compensée par des organes extérieurs qui permirent la publication d'informations concernant les Cercles, les Tournois, les Concours, les jubilés, les droits d'auteurs, mais aussi d'extraits ou de l'entièreté de pièces wallonnes. En ce sens, le *Bulletin* de la Société de langue et de littérature wallonne et le mensuel *Pro Arte* (1926-1940), ainsi que de petits journaux ou revues dialectaux jouèrent un rôle fondamental, ce qui n'empêcha pas certains éditeurs de publier occasionnellement du théâtre.

3.1.2.1 Des éditeurs wallons

Contrairement à la France, l'édition belge aux XIX^e et XX^e siècles ne se concentra pas uniquement dans la capitale, de sorte que certaines maisons d'édition parmi les plus importantes – et les plus anciennes – se situent dans les provinces romanes. En 1980, Fr. Vaneldereren pouvait ainsi affirmer que « trois maisons comptent deux cents ans d'existence (Casterman – Tournai, 1780 ; Dessain – Liège, 1719 ; Desoer – Liège, 1750⁴³⁷) et une bonne dizaine, cent ans »⁴³⁸, tout en soulignant la difficulté de l'entreprise :

La région wallonne compte une quarantaine d'éditeurs. Cinq ou six d'entre eux, par un réel effort de présence, peuvent se flatter de chiffres d'affaires importants. N'empêche que la situation paraît moins brillante quand nous prenons en considération le nombre de titres publiés.⁴³⁹

Si les sources primaires et les travaux manquent sur la question de l'édition et de l'imprimerie en Wallonie (au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle), on citera

⁴³⁶ CULOT (J.-M.), « La diffusion des lettres dialectales par le livre ou Des écrivains en quête de lecteurs », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^e ANNIVERSAIRE 1894 - 1939), *Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore wallons. XX^e Congrès. Organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1939, [Intervention de J. Closset], p. 115.

⁴³⁷ Remarquons que la base de données de M. A. Dupont ne présente pas de pièces de théâtre publiées chez ces trois éditeurs.

⁴³⁸ VANELDEREN (FRANCIS), « L'édition en Wallonie », LEJEUNE (RITA) et STIENNON (JACQUES) (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes, t. IV*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1981, p. 323.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 324.

quand même, pour la province de Hainaut, une série d'initiatives éditoriales qui eurent la chance de converger avec l'essor de la jeune génération d'artistes et d'écrivains wallons des années 1930 et avec un lectorat « relativement important ». J.-L. Fauconnier cite parmi les éditeurs de ces années : à Châtelet, « Alphonse Dandoy » ; à Gilly, Nestor-Edgard Piérard et son « Édition moderne » ; à Charleroi, « Félicien Barry » ; à Farciennes, « l'imprimerie Henin » ; à Marchiennes-au-Pont, « l'imprimerie Lambillon » ; et à Couillet la « Maison d'Éditions »⁴⁴⁰.

En 1940, É. Lempereur se souvint des « heures joyeuses et passionnées » vécues entre 1932 et 1937 à l'imprimerie Dandois⁴⁴¹ à Châtelet, « dans ce bâtiment sans style, auprès d'un artisan expert et enthousiaste, de qui les bourgeois du cru firent, sans le connaître suffisamment, à cause de ces idées révolutionnaires et de l'humour de quelques-uns de ses visiteurs, un individu dangereux ! »⁴⁴². Les habitués qui se retrouvaient « une ou deux fois par semaine, suivant la température, entre seize et vingt heures » étaient : le « poète et homme d'action » Louis Geuning, les écrivains wallons Paul Moureau, Eugène Gillain, Charles Degrange, Georges Fay, Louis Lecomte et Firmin Callaert (« ces trois derniers venus assez tard »), Auguste Marin, le « futur lauréat du prix Verhaeren, le compositeur René Demeure, et bien d'autres » :

[...] L'été, le soleil ne se contentait pas de nous envelopper... Il y avait là Ernest Degrange et Raymond Syte, Jean Fauconnier et Jean Binon, chevaliers de la Poésie Française, aux admirations aussi chaudes que contradictoires allant de Toulet à Supervielle, de Gezelle à Rictus. Il y avait aussi le « noyau » de l'Art Vivant au pays de Charleroi, je veux dire le sculpteur Georges Wasterlain, lauréat du Prix du Hainaut, le photographe Émile Chavepeyer, les peintres Hector Chavepeyer, Gustave Camus, qui remportera le Prix Godecharle, et Marcel Gibon.⁴⁴³

G. Dandoy publia en 1934 la pièce *Pa d'zos l'tiyou* de Paul Moureau (1887-1939), avec des illustrations de l'auteur lui-même. C'est chez Dandoy aussi – où les artistes et écrivains parlaient français et wallon – qu'É. Lempereur lut, en 1934, *Visâdje*, une illustration de son programme poétique de 1933 en même temps que « le portrait psychologique d'un jeune Wallon aux prises avec les multiples problèmes d'ordre social et culturel qui agitaient les milieux intellectuels de l'époque »⁴⁴⁴. En 1935, le même éditeur publia la comédie dramatique en trois actes de George Fay, *L'Ania* (avec, en couverture, un bois de Gustave Camus).

3.1.2.2 Revues, cahiers, journaux et bulletins wallons

⁴⁴⁰ FAUCCONNIER, « Un âge d'or de l'édition wallonne dans la région carolorégienne (1935-1945) », *op. cit.*, p. 415. J.-L. Fauconnier considère que l'importance du lectorat « crût, durant la période de guerre surtout », en même temps qu'il s'étonne de la qualité des papiers et des encres que Piérard continue à utiliser en temps de guerre (p. 426). En 1942, l'éditeur publia le VII^e *Pro Wallonia* (annuaire de l'Association Littéraire Wallonne de Charleroi) et, en 1943, le VIII^e *Pro Wallonia*.

⁴⁴¹ Faute d'avoir trouvé des documents relatifs aux autres maisons d'édition, nous livrons quelques informations relatives à la seule maison d'édition Dandois.

⁴⁴² LEMPEREUR, « Préface », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁴⁴ FAUCCONNIER, « Un âge d'or de l'édition wallonne dans la région carolorégienne (1935-1945) », *op. cit.*, p. 417.

Parallèlement à l'activité des « grands » et « petits » éditeurs wallons, il faut remarquer l'activité non négligeable d'édition de revues ou de cahiers, de journaux ou de bulletins, une activité moins connue, qui tantôt fut éphémère, tantôt sut surmonter les obstacles de la profession, et qui dut presque toujours se contenter d'un lectorat extrêmement réduit. Au XIX^e siècle, des publications naissent dans les chefs-lieux de province, puis cela s'étendit aux arrondissements, cantons et communes, mais généralement la diffusion demeura très limitée :

Ainsi Tournai, Charleroi, Huy, Verviers seront parmi les 'centenaires' que d'autres viendront rejoindre bientôt, même parmi de modestes communes. Sans doute n'en méritent-elles pas moins d'éloges pour leur enthousiasme, leur désintéressement, leur bonne volonté, mais leur rayonnement et leur importance n'en restent pas moins limités, eu égard au nombre et à la qualité de leurs collaborateurs. Il n'empêche qu'elles eurent et ont encore leur utilité comme ferment d'émulation et que, parfois, elles furent le berceau de telle ou telle personnalité qui s'affirmera, par la suite, à des niveaux beaucoup plus élevés.⁴⁴⁵

Comme cela s'est vérifié pour les liens avec la Commission des Loisirs Ouvriers et pour l'essor du répertoire théâtral, les provinces de Liège et de Hainaut semblent avoir quelques longueurs d'avance sur leurs voisines dans le domaine de l'édition et de la diffusion des publications :

Ce qui est vrai pour Liège et sa province l'est aussi pour le Hainaut bouillonnant et, à un degré moindre, mais convaincant, pour le Luxembourg, Namur et le roman Brabant.⁴⁴⁶

Globalement, parmi les revues apparues au XIX^e siècle et qui ont survécu – au moins – jusqu'au début des années 1980, J. Servais remarque la prééminence de revues émanant de sociétés d'histoire, d'archéologie, d'ethnographie et de folklore locaux, ainsi que d'associations scientifiques – médecine, sciences naturelles, technique, etc. –, cette permanence s'expliquant par un lectorat de spécialistes ou d'amateurs « relativement peu nombreux, mais fidèles, et qui acceptent de payer une cotisation relativement importante pour des fascicules d'une périodicité assez longue »⁴⁴⁷.

Quelles furent les revues qui, épisodiquement ou régulièrement, réservèrent un espace à la littérature wallonne, voire au théâtre wallon ? Il y eut tout d'abord la revue *Wallonia* (Liège, 1893-1914)⁴⁴⁸ qui fut remplacée, en 1920, par la revue *La Vie wallonne* ayant pour sous-titre « toute la Wallonie » et pour épitaphe « connais-toi ». C'est un ancien collaborateur de *Wallonia*, Ch.

⁴⁴⁵ SERVAIS (JEAN), « Revues et périodiques », LEJEUNE (RITA) et STIENNON (JACQUES) (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes*. t. IV, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1981, p. 330.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 330.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 331.

⁴⁴⁸ *Wallonia, Recueil mensuel de littérature orale, croyances et usages traditionnels* (le sous-titre deviendra plus tard « Archives wallonnes historiques, littéraires et artistiques ». Le premier numéro de *Wallonia* est daté de janvier 1893. La revue est animée par Oscar Colson, Georges Willame et Joseph Defrecheux.

Delchevalerie (écrivain, critique littéraire et artistique, publiciste d'élite)⁴⁴⁹, qui en précise le dessein :

C'est la revue attentive de l'effort wallon dans l'autrefois et dans le présent, que nous voulons passer en ces pages. La tâche que nous entreprenons est illimitée et c'est notre joie de nous dire que nous ne suffirons pas à l'épuiser... Nous voulons montrer notre peuple à l'œuvre, dans sa santé morale et dans son insouciant vaillance. Nous entendons le faire avec simplicité, avec mesure, et sous une forme qui nous permette de toucher la famille et l'école, et de les captiver. Quelle plus belle tâche que de faire aimer leur terre aux petits, tout en intéressant les aînés !⁴⁵⁰

Cette revue rassembla d'anciens collaborateurs de *Wallonia* et parut de septembre 1920 à mai 1940, pour reparaître en 1947 (numéro 237 et la tomaison XXI, nouvelle série)⁴⁵¹.

Dans le sillage de *Wallonia* et de *La Vie wallonne*, d'autres publications paraissent et utilisent l'épithète wallon ou wallonne ou le substantif Wallonie « avec une intention de plus en plus politique : *L'Âme wallonne* (1898-1902), *La Bataille wallonne* (1931-1932) d'Achille Chavée, *Le Bloc wallon* (1925), *La défense wallonne* (1913-1940)⁴⁵², *Le Droit des Wallons* (1914), *La Jeune Wallonie* (1906-1914, Marcinelle), *La Wallonie française*, *L'Opinion wallonne* (1918-1931), *La Renaissance wallonne*⁴⁵³ (1936, Braine-le-Comte), *Le Réveil wallon* (1907, Liège) et, particulièrement *L'Action wallonne* [...] qui, de 1935 à 1940, va lutter, sous la triple direction du socialiste Georges Truffaut, du libéral Jean Rey et du catholique Englebert Renier, contre la politique du *Los van Frankrijk* pratiquée par le gouvernement d'alors »⁴⁵⁴.

Citons encore *La Terre wallonne* fondée en 1918 par le carolorégien Élie Baussart – qui avait déjà créé et dirigé *L'Annonciateur* (1907), puis *Le Catholique* (1910-1912) – et les RR. PP. Hugues Lecocq et Omer Englebert. É. Baussart devint rapidement le seul directeur de la revue et affirma, d'abord, une vocation chrétienne et wallonne et, ensuite, pacifiste et internationaliste. En 1936, Arsène Soreil devint le rédacteur en chef pour la partie littéraire et esthétique. La guerre interrompit cette publication⁴⁵⁵. Si cette revue cherche au départ à maintenir une « originalité de ton », et livre une « enquête corrosive sur le recrutement de la nouvelle Académie », elle ne tarda pas ensuite à rejoindre le consensus des autres revues de l'époque, « n'offrant à ses lecteurs que

⁴⁴⁹ En 1892, Ch. Delchevalerie et le poète P. Gérardy fondèrent la revue *Floréal*, à laquelle succéda en 1894 l'éphémère hebdomadaire artistique et littéraire *Flamberge*.

⁴⁵⁰ Cité in SERVAIS, « Revues et périodiques », *op. cit.*, p. 333.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 333. J. Servais précise qu'« on y retrouvait aussi les vignettes d'Auguste Donnay auxquelles vinrent s'ajouter celles de son disciple et émule, Jean Donnay ».

⁴⁵² Aux dires de J. Vandereuse, ce journal publia des « examens critiques » de pièces wallonnes (notamment dans le n° du 22 janvier 1928), au point qu'il en tint compte pour répertorier des pièces qui ne furent jamais jouées mais qui furent présentées – sans grand succès – au concours organisé en 1927 par la Fédération des Cercles Littéraires et Dramatiques du Brabant. J. Flament y publia aussi des articles sur la production littéraire wallonne et suggéra, devant l'augmentation des éditions luxueuses de livres wallons au début des années 1930, la mise sur pied d'expositions de ces livres.

⁴⁵³ Du 7 novembre 1937 au 20 mars 1938, W. Bal y publia, sous le titre « Acheminements », des articles sur la littérature wallones.

⁴⁵⁴ SERVAIS, « Revues et périodiques », *op. cit.*, p. 335. Nous laissons la graphie (les minuscules aux adjectifs) adoptée par l'auteur.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 336.

très peu d'occasions de découvrir une production novatrice », et finit par délaisser les matières artistiques, en 1929, au profit des questions sociales et économiques⁴⁵⁶.

À Charleroi encore, Ph. Pirotte et Nestor Miserez créent, en 1927, *Sang nouveau* qui s'intéresse aux arts, à la littérature et à la philosophie et deviendra, en 1937, *Les Cahiers du Nord* (1937-1950). En juillet 1937, P. Moureau fonda avec Eugène Gillain (1914-1980) le mensuel *Les Cahiers wallons* dont les premiers numéros furent édités chez Duculot, à Gembloux⁴⁵⁷.

Pour Liège, il convient de citer les *Cahiers mosans* – au début « mosains » – (1924-1934)⁴⁵⁸, la tribune d'avant-garde l'*Anthologie* (1920-1940)⁴⁵⁹ ; et, pour le Luxembourg, les *Cahiers de l'Académie luxembourgeoise* (1937).

À travers son *Bulletin*, la S.L.L.W. joua un rôle symbolique et culturel non négligeable en publiant les pièces primées lors de ses 26^e, 27^e et 28^e concours. Jusque 1900, elle publia 62 pièces⁴⁶⁰, elle en publia 35 de 1900 à 1919 (seulement 3 pièces en vers sont mentionnées et 7 de 1920 à 1938, dont voici les auteurs et les titres :

- | | |
|---|--|
| ○ Jean Lejeune, <i>Par amour dèl tère</i> , | comédie (<i>Bulletin</i> n° 56, p. 181-251) |
| ○ Joseph Laubain, <i>C'est l'viye !</i> , | comédie (<i>Bulletin</i> n° 60, p. 128-149) |
| ○ Henri Hurard, <i>Lès Bribeûs</i> , | tableau populaire (<i>Bulletin</i> n° 60, p. 165-241) |
| ○ Joseph Laubain, <i>Lès R'naus</i> , | comédie (<i>Bulletin</i> n° 62, p. 166-189) |
| ○ Henri Hurard, <i>Lès Plomes</i> , | vaudeville (<i>Bulletin</i> n° 62, p. 190-281) |
| ○ Charles Bicheroux, <i>Li Sotê</i> , | opéra-comique en vers (<i>Bulletin</i> n° 64, p. 513-544) |
| ○ Simon Radoux, <i>Li Lèçon dès cwârdjeûs</i> | pièce en vers (<i>Bulletin</i> n° 65, p. 209-294) |

En janvier 1932, le mensuel *Pro Arte* gagnait en importance puisqu'il fusionna avec le bulletin mensuel de la F.I.S.T.A., *Le Théâtre Amateur*, et offrit dès cette date des informations sur les Cercles dramatiques de France, de Suisse, de Grand-Duché et d'Espagne. Dès lors, le bureau principal du service international de *Pro Arte* (Rédaction, Abonnement, Publicité) fut installé à Paris, au siège de la F.I.S.T.A. (25, Boulevard Bonne Nouvelle – II^e arr.), alors que le bureau de Liège continua à s'occuper des affaires belges⁴⁶¹.

⁴⁵⁶ VANDERPELEN-DIAGRE (CÉCILE), *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu : la littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Complexe, 2004, coll. « Histoires contemporaines », p. 58. Au début des années 1930, Élie Baussart « laisse à Jean Valschaerts, Léopold Levaux et Paul Champagne le soin des chroniques littéraires, qui ne diffèrent pas des propos tenus dans *La Revue catholique* »

⁴⁵⁷ Dans les *Cahiers wallons*, après la guerre, seul le nom d'Eugène Gillain est cité comme fondateur de la revue.

⁴⁵⁸ *Cahiers* fondés par le R.P. Hénusse et Paul Dresse et qui, dès le départ, compta parmi ses fidèles Pierre Lucion, Alexis Curvers, Marcel Thiry, Carlo Bronne et Arsène Soreil et présentait dans ses sommaires les noms d'écrivains français éminents tels Paul Claudel, Paul Cazin, Daniel-Rops et bien d'autres. A. Soreil en fut le directeur de 1932 à 1934.

⁴⁵⁹ Revue du groupe moderne d'art de Liège, sous la direction de Georges Linze.

⁴⁶⁰ Le relevé effectué par A. Dupont fait état de nombreuses pièces (comédies, vaudevilles, drames) en vers.

⁴⁶¹ ANONYME, « À nos abonnés, à nos lecteurs », *Pro Arte*, 6^e année, n° 67, décembre 1931, p. 7.

Entre la fin du XIX^e siècle et la veille de la Seconde Guerre mondiale, de petits journaux ou hebdomadaires dialectaux ne connaissant qu'une diffusion locale viennent s'ajouter aux éditeurs, aux petits imprimeurs, aux revues et cahiers. Bien souvent, ce sont ces journaux qui incitèrent « des personnes à donner libre cours à des talents qu'elles possédaient à l'état latent, mais qu'elles n'avaient jamais soupçonnés jusqu'alors »⁴⁶².

À Namur, en 1883, Léopold Godenne fonda *La Marmite namuroise* (1883-1905), la première gazette wallonne humoristique. Après avoir donné au début des *couyonâdes* en prose, elle accueillit ensuite des poésies et chansons des « survivants de Moncrabeau »⁴⁶³, ainsi que des « poésies de genres très divers » des protagonistes du Cercle littéraire et dramatique « Nameur po tot ». D'autres journaux, gazettes ou bulletins parurent au début du XX^e siècle. La gazette *Li Couarneû* (1904-1914, fondée par L. Bodart et l'éditeur J.-B. Collard) hérita des ex-collaborateurs de *La Marmite*. Si des écrivains qui furent initialement publiés dans *La Marmite* donnèrent ensuite le meilleur de leur production dans la nouvelle gazette (Louis Bodart, Joseph Demanet, Alexandre Gérard, Charles Camberlin, Arthur Potier, Edmond Doumont, Louis Toussaint), de nouvelles plumes émergent aussi : Joseph Laubain, Armand Dussart, Jules Liétard, Charles Bodart, François Dury, Émile Devendt, Florent Mathieu, Adelin Lebrun, etc. Le genre essentiellement pratiqué par ces poètes namurois est la chanson, même si certains donnèrent des rondeaux (L. Pirsoul), des traductions de La Fontaine en patois de Fosses (Auguste Lurquin), ou un roman humoristique (Charles Camberlin et Edmond Doumont, *Li Bédôye*). Après la Première Guerre mondiale, les « Rêlis Namurwès » élargirent leur action et contribuèrent, entre autres, à créer en 1924 la revue régionaliste *Le Guetteur wallon*, et à publier, en 1930, l'*Anthologie des Poètes wallons namurois*. Le Cercle « Les Vrais Wallons » (fondé en 1919 par L. Loiseau et J. Cabu-Pâquet) publia, jusqu'en 1925, la gazette *L'Arsouye* (éditeur : Justin Cherton). Dans les années 1930, sous la direction de Robert Boxus, ce Cercle publia une « Cwane des Wallons » à un rythme hebdomadaire, dans le quotidien *La Province de Namur*, où parurent les œuvres de ses membres⁴⁶⁴. Le journal *Vers l'Avenir* publia aussi des feuillets wallons hebdomadaires.

Dans la province de Liège, un acteur et un auteur comme Prosper Libert se fit connaître par des chansons dites dans les intermèdes des soirées dramatiques, mais aussi par la publication de différentes poésies dans plusieurs périodiques : *Fré Cougnou*, *Les Spènes*, *Li P'tit Lidjwès*⁴⁶⁵.

⁴⁶² VANDEREUSE (JULES), « Les journaux wallons en Carolorégie », *Pro Wallonia. IV^e Annuaire de l'Association Royale Littéraire Wallonne de Charleroi affiliée à la Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique du Hainaut*, Couillet, Imprimerie Maison d'Éditions, 1939, p. 55.

⁴⁶³ MARÉCHAL, « La littérature wallonne namuroise », *op. cit.*, p. [s.p.]. Parmi les nouveaux venus et les nouveaux talents qui se font jour, J.-M. Culot cite François Quinaux, le Lt Colonel Armand Demanet, Auguste Vierset, Léon Pirsoul, Louis Boland, Alphonse Sacotte, Camille Lambert, Désiré Martin, Joseph Delthy, Joseph Xhénemont, et aussi des dinantais : Louis Toussaint, Henri Tournay, Victor Collard.

⁴⁶⁴ MARÉCHAL, « La littérature wallonne namuroise (suite) », *op. cit.*, p. 1-3.

⁴⁶⁵ LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, [Interview de Pr. Libert], p. 26.

Un autre auteur, Joseph Fournal, commença à publier des sonnets, des poèmes, des chansonnettes, des romances et des crâmnigons dans *El Clabot*, *Li P'tit Lidjwès* et le *Spirou*⁴⁶⁶.

Le pays de Charleroi put compter sur plusieurs hebdomadaires rédigés en dialecte, dont les principaux furent : *L'Tonnia d'Charlerwet* (1895-1914⁴⁶⁷), *L'Crèquion* (du libraire Surin), *L'Coq d'Awous* (de l'imprimeur Cambier). Tous trois publiaient en feuilleton les pièces wallonnes qu'on leur apportait et ils en faisaient des tirés à part en gardant la composition typographique⁴⁶⁸. Lancé par Eugène Deforeit (1879, Namur-1934), *L'Tonnia d'Charlerwet* publia à partir de 1902, à côté des morceaux littéraires, les communiqués des ligues wallonnes. À l'instar d'autres publications dialectales, il exprima souvent un anti-flamingantisme « notamment sous la forme de couyonnades, où l'on ridiculise le personnage du flamingant ou les ténors du Mouvement flamand »⁴⁶⁹. C'est dans ce journal que débutèrent Florestan Wauthier, Jules Vandereuse, Camille Guyaux, Armand Dogniaux, Nènesse (Ferdinand Davaux), Jean Wyns, Michel François, Van Artevelde's Zoon (Charles Gendebien), Ernest Legat, Émile Mayné, Racso (Oscar Lefèbvre), Aerthys (Aimé Richard), Clément Deforeit⁴⁷⁰. L'éditeur de *L'Tonnia d'Charlerwet* était aussi imprimeur et rassembla parfois en petits volumes les pièces de théâtre qui avaient paru en feuilleton dans la revue :

Il s'agissait de productions peu soignées que cet artisan vendait très bon marché. Il en allait de même avec *L'Armonaque du Tonnia d'Charlerwet* qui continua à être produit quelques années après la disparition de l'hebdomadaire.⁴⁷¹

De 1910 à 1912, l'Association Royale Littéraire Wallonne de Charleroi publia trois annuaires à la fois administratifs, de documentation et littéraires⁴⁷². Ce n'est qu'en 1939 que l'Association réussit financièrement à publier les annuaires successifs (4^e – 7^e) sous le titre *Pro Wallonia* : « Ces brochures contiennent des travaux sur l'orthographe wallonne, la philologie, le folklore et la littérature de dialecte, ainsi que de nombreuses œuvres (proses, poèmes, chansons) inédites dues aux membres de l'Association »⁴⁷³. C'est le mensuel *L'Hûlaud* (Charleroi, 1922-

⁴⁶⁶ En 1932, A. Lejeune fait le relevé suivant pour la production littéraire de J. Fournal : quelques 300 chansons de circonstances, autant de sonnets et poésies diverses ainsi que 250 articles en prose en éparpillés dans les journaux, 78 actes, soit 42 pièces dont beaucoup sont primées par le gouvernement, par la Société de Littérature liégeoise et d'autres groupements littéraires, in *Ibid.*, [Interview de J. Fournal], p. 30.

⁴⁶⁷ Le dernier numéro parut le 7 décembre 1918, après une interruption entre le 8.8.1914 et le 23.11.1918. Dans les premières années, une place était faite à la poésie française.

⁴⁶⁸ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶⁹ INSTITUT JULES DESTREE, *Encyclopédie du mouvement wallon*, 2^e édition, revue et augmentée, Namur, Institut Jules Destree, 2003, entrée « *L'Tonnia d'Charlerwet* ».

⁴⁷⁰ VANDEREUSE, « Les journaux wallons en Carolorégie », *op. cit.*, p. 55-56.

⁴⁷¹ FAUCONNIER, « Un âge d'or de l'édition wallonne dans la région carolorégienne (1935-1945) », *op. cit.*, p. 412.

⁴⁷² Le troisième annuaire de 1912 contenait un répertoire des auteurs et des œuvres du Théâtre wallon du Hainaut, publié séparément en 1913 dans VANDEREUSE, *Le théâtre wallon du Hainaut [1913]*, *op. cit.*

⁴⁷³ FAY (GEORGES), « L'Association Royale Littéraire Wallonne de Charleroi », *Les cahiers wallons*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, n° 37, décembre 1941, p. 699-700. La publication des annuaires reçut des encouragements du ministère de l'Instruction publique.

1925)⁴⁷⁴ qui offrit quelques études d'A. Carlier sur le « nouveau courant » de mise en scène de pièces wallonnes et non plus françaises (d'abord à Montigny-le-Tilleul, à Gilly, puis à Charleroi).

⁴⁷⁴ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », *op. cit.*, p. 8.

Tableau 3 « Journaux wallons en Carolorégie » (1895-1939)

Titre du Journal	Détails	Nombre de pages	Périodicité	Années de publication	Nombre de numéros publiés
L'Tonnin d'Charlerwè		4	Hebdomadaire	1895-1914 (1.6.1895-8.8.1915) 1918 (23.11.1918-7.12.1918)	
L'Crèquion	Organe officiel de l'Association des Auteurs et des Cerques Dramatiques Wallons du Bassin d'Charlerwè	4	Hebdomadaire	1904-1906 (1.10.1904-22.12.1906) 1909-1910 (7.8.1909-19.2.1910)	
L'Coq d'Awous		8	Hebdomadaire	1905-1910 (30.12.1905-30.7.1910)	
Et Pètit Pierrot	Journal comique	4	Hebdomadaire	1910 (23.7.1910-3.9.1910)	
L'Marmot		8	Mensuel	1911-1912 (1.10.1911-nov.1912)	9
La Terre Noire	Organe mensuel du « Cercle littéraire wallon » de Marcinelle	4	Mensuel	1913-1914 (août 1913-mars 1914)	
L'Arsouye de Charlerwè	Journal wallon, littéraire et humoristique	4, puis 8	Mensuel	1919 (4.10.1919-27.12.1919)	
L'agace		4	Mensuel	1922-1924 (7.10.1922-28.6.1924)	
L'Hùlaud d'Charlerwè		8	Mensuel	1922-1928 (déc. 1922-sept. 1928)	
Carabistouyes	Gazette wallonne humoristique, politique, littéraire et commerciale	4		1924-1925 (sept. 1924-fév. 1925) 1926 (oct. 1926-déc. 1926)	
L'Isco d'Charlerwè		4, 8, 4	Hebdomadaire	1932-1933 (17.11.1932-29.8.1933)	
El Chariguète		In-six 18 pages	Mensuel	1934 ¹ (1.1.1934-)	
L'Amaga		16	Mensuel	1934 (15.2.1934-25.9.1934)	8
L'Arsouye		4	Bi-mensuel	1936 (mars 1936-mai 1936)	5
Cariyon		4	Mensuel	1938 (avril 1938)	1
L'Agasse		4	Tous les 10 jours	1938 (25.6.1938-25.11.1938)	
L'Gouvion	Gazette du « Cercle wallon d'Marcinelle »		Irrégulier	1912-1925 (1.11.1912-déc. 1925)	
El Cocq di d'Jumet		4	Bi-mensuel	1928 (15.12.1928-non précisé)	
L'Coquia	Périodique de l'association rwèyale Cerke et Thèyate walons d'Chalerwè (entièrement rédigée en français)			1935 (août 1935-non précisé)	

¹ En 1939, ce journal est encore publié.

En 1912, à La Louvière, paraît une petite feuille de journal *El mouchon d'Aunias*, à l'initiative (entre autres) de Léopold Dupuis, Charles Malissart et Georges Nopère. Elle sera agrandie en 1914, éditée en « magazine » en 1926, et paraîtra sous forme de revue dans les années 1930⁴⁷⁵. En 1938, Joseph Faucon cite parmi les collaborateurs de la revue : Camille Adan, Fernand Clara, Camille Garcy, Joseph Brismé, Alfred Populaire, Georges Smeekers, Octave Fromont, Marcel Hecq, Ernest Haucotte, Raoul Liard, Omar Dupuis, Marius Roch, Arille Wasterlain, Louis Noël, Oscar Roland, Charles Geerts, Maurice Thomasetti. Toujours en 1938, J. Faucon se demande pourquoi les écrivains du moment n'imiteraient pas Marcel Hecq qui a publié ses œuvres en recueil :

Ils s'exposeraient, sans doute, à la critique mais ils enrichiraient davantage le patrimoine de nos lettres wallonnes du Centre. Quelle riposte ce serait à ceux qui prétendent encore, à tort, que notre vieille langue wallonne n'est pas à même de remuer les esprits cultivés.⁴⁷⁶

Enfin, c'est en 1895 (le 6 janvier) que fut créé le journal dialectal montois l'*Ropieur* qui publia « une véritable anthologie d'inspiration montoise pouvant soutenir la comparaison avec les meilleures productions de terroir des différentes régions de la Wallonie »⁴⁷⁷.

3.1.2.3 Du côté des observateurs du théâtre wallon

La faiblesse majeure, « et la plus impardonnable », du champ littéraire wallon réside dans l'absence d'« un large mouvement d'édition et de diffusion des œuvres wallonnes »⁴⁷⁸. En effet, les ouvrages, lorsqu'ils sont édités, le sont à peu d'exemplaires, de sorte qu'un écrivain wallon doit se résigner à n'être connu que du milieu restreint de confrères et de sympathisants où il évolue. Devant l'assemblée du Congrès de Malines de 1936, M. Piron cite les noms d'A. Legrand, de Cl. Déom, de N. Trokart et d'autres, sans ignorer l'effet d'étrangeté qui peut en résulter. Face à ce triste constat, il déplore l'absence d'un organisme semblable au Davidsfonds, et loue l'initiative du professeur Jean Haust – auteur du *Dictionnaire liégeois* – de l'Institut de Dialectologie Wallonne de l'Université de Liège qui, dans la collection éclectique « Nos dialectes » (Liège, Vaillant-Carmanne), s'est efforcé de publier des auteurs comme J. Calozet, É. Remouchamps, H. Simon⁴⁷⁹.

J.-M. Culot, quant à lui, affirme l'appartenance des pièces de théâtre et de la radiophonie à la littérature orale, mais sur un « plan plus élevé » que « les poésies et historiettes comiques ou

⁴⁷⁵ FAUCON (JOSEPH), « El mouchon d'aunia (notices) », *Les cahiers wallons*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, n° 13, janvier 1938.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ WAILLIEZ (LÉON), « Le mouvement littéraire à Mons », in *Ibid.*, n° 4, avril 1937, p. 64.

⁴⁷⁸ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, op. cit., p. 15.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

sentimentales qui se débitent aux fêtes wallonnes, cabarets et réunions quelconques »⁴⁸⁰. Pour lui, rien ne justifie vraiment l'édition des pièces :

ces oeuvres ne trouvent dans la forme livresque qu'un moyen de diffusion purement indirect, accessoire, car leur édition, aussi peu onéreuse que possible, n'est destinée qu'à satisfaire, non la lecture, mais les seules nécessités de la représentation ou de la déclamation.⁴⁸¹

Le passage d'une littérature wallonne essentiellement orale à une littérature wallonne écrite – J.-M. Culot note que l'entre-deux-guerres a vu se généraliser la publication de fictions en prose, de contes ou de romans – a mis en évidence les contraintes matérielles de l'édition (« un certain luxe de présentation »), difficultés rapidement oubliées par l'assurance de rencontrer un public :

[L'écrivain dialectal] devrait être assuré d'un public exclusif de Wallons wallonisants, ressource précieuse que ne possède pas son confrère d'expression française, en butte à la toute puissante concurrence des lettres de France.⁴⁸²

Enfin, si un « point névralgique » majeur réside dans l'incapacité des wallons à lire le wallon, une autre lacune du champ éditorial wallon consiste à ne disposer d'aucun service de librairie, que ce soit en province ou dans la capitale où l'on peut se procurer des ouvrages dans les langues du monde entier mais certainement pas de livres wallons⁴⁸³. Les acheteurs intéressés par ces livres doivent recourir à la correspondance avec l'éditeur ou avec l'auteur, ce qui les oblige aussi à acheter un livre sans le voir ou sans en posséder une description détaillée.

3.1.3 *Scènes théâtrales*

En 1931, J. Bertrand de Marchin évalue à plus de 3.000 les actes wallons joués⁴⁸⁴ et M. Brandt – sur la base d'un comptage par Fédération – à 6.708⁴⁸⁵, alors que pour la même année A. Lejeune (reprenant J. Feller) estime que le répertoire wallon est composé d'environ 3.500 pièces, sans détailler les chiffres par province⁴⁸⁶. Les statistiques livrées en 1935 par M. Brandt permettent de découvrir une diminution de 1931 à 1935 du nombre d'actes joués et de pièces jouées par les Cercles affiliés à une des Fédérations wallonnes. Les 6.708 actes joués (2.719 pièces) de 1931

⁴⁸⁰ CULOT, « La diffusion des lettres dialectales par le livre ou Des écrivains en quête de lecteurs », *op. cit.*, p. 112.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁸⁴ BERTRAND DE MARCHIN, « Évolution de la littérature wallonne », *op. cit.*, p. 68.

⁴⁸⁵ BRANDT (MARCEL), « De la situation critique de nos sociétés dramatiques », FÉDÉRATIONS DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, *XVII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Bruxelles dans le cadre merveilleux de l'Exposition internationale les 9 et 10 juin 1935. Compte-rendu officiel. Sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges et les Auspices du Gouvernement, de l'Exposition et de l'Art Wallon*, Nivelles, Imprimerie Havaux, s.d., p. 124.

⁴⁸⁶ Pour l'entièreté des données chiffrées et pour un aperçu comparatif, cf. Annexe 34 Tableau comparatif du nombre de cercles, d'auteurs et de pièces du théâtre wallon, 1910-1960, p. 384).

passent à 6.193 actes (2536 pièces) en 1932, à 5.133 actes (2.425 pièces) en 1933 et à 4.960 actes joués (1.915 pièces) en 1934. M. Brandt donne le détail par province, sauf pour le nombre d'actes joués à Verviers et pour la province de Namur dont les chiffres ne furent pas communiqués :

Tableau 4 Tableau comparatif du nombre d'actes joués par les cercles affiliés aux Fédérations dramatiques wallonnes (1931-1934)

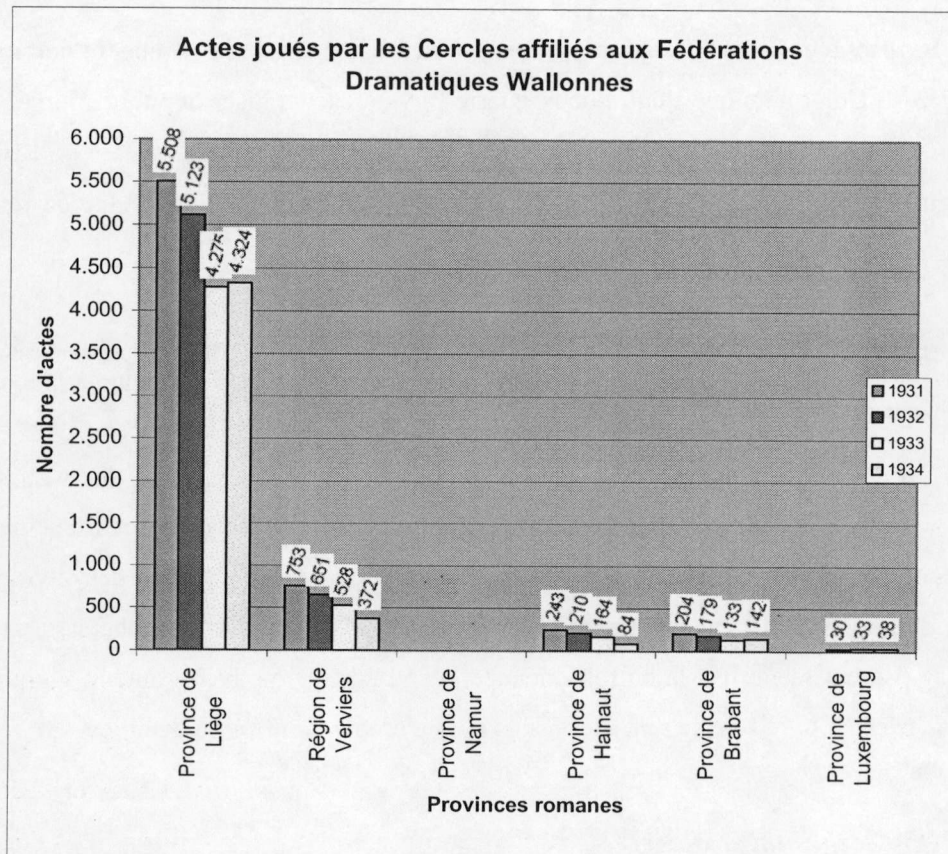
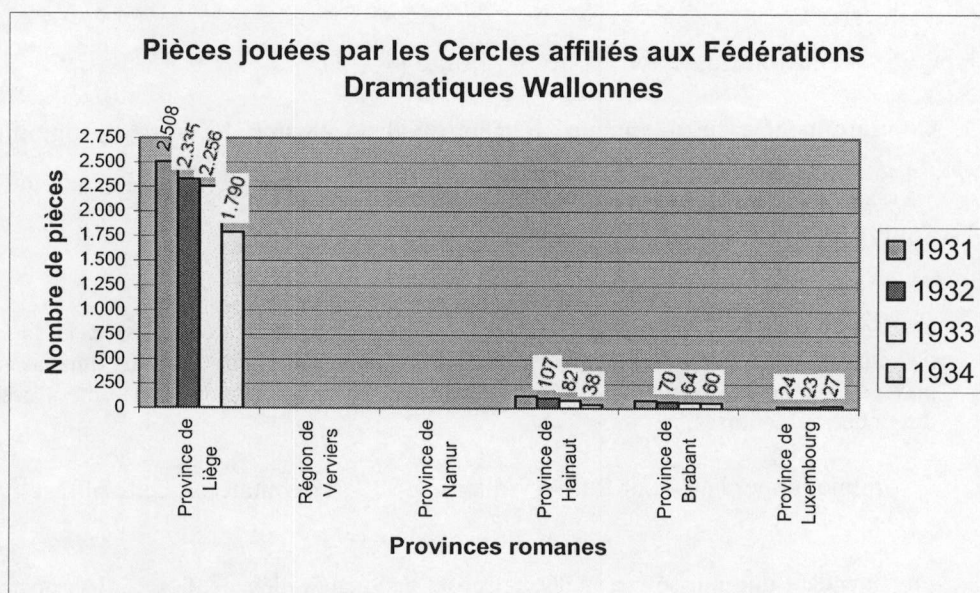


Tableau 5 Tableau comparatif du nombre d'actes joués par les cercles affiliés aux Fédérations dramatiques wallonnes



Dans le domaine de la création, on observa une inflation jusqu'aux concours du Centenaire de l'Indépendance belge : 130 créations en 1931, 107 en 1932, 82 en 1933, 38 en 1934⁴⁸⁷. Ces chiffres livrés par É. Lempereur doivent être mis en relation avec ceux donnés par J. Vandereuse en 1935, qui attestent, pour la même période dans le Hainaut, la création de : 62 pièces (98 actes), 57 pièces (91 actes), 61 pièces (99 actes) et 66 pièces (107 actes)⁴⁸⁸. Enfin, après 1934, il semble qu'entre les théâtres wallons des différentes provinces, des contacts étroits furent établis, au point qu'une partie du répertoire hennuyer dut beaucoup à des emprunts faits au théâtre dialectal liégeois⁴⁸⁹.

3.1.4 Radio : la guerre des ondes

Après la création initiale de deux postes nationaux de T.S.F. (un poste bruxellois et un poste flamand qui avaient une puissance de 15 kilowatts), la Belgique disposa d'une troisième longueur d'ondes que les Wallons réclamèrent souvent, sans aucun succès. Les difficultés rencontrées par le théâtre wallon pour son droit à l'antenne ne sont *mutatis mutandis* pas éloignées des difficultés encourues par la chanson wallonne auprès des fabricants de disques de phonographes. Les wallons durent régulièrement exiger une amélioration dans le choix de leurs œuvres musicales et littéraires et une interprétation confiée à des artistes de renom, sans pour

⁴⁸⁷ LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, op. cit., p. 36.

⁴⁸⁸ BRANDT, « De la situation critique de nos sociétés dramatiques », op. cit., [Intervention de J. Vandereuse], p. 129.

⁴⁸⁹ LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, op. cit., p. 36.

autant réussir à faire reconnaître leurs *desiderata* auprès des responsables des radios régionales influencés par des considérations d'ordre commercial.

3.1.4.1 Création de l'asbl Radio-Wallonie (1932)

Contrairement à ce qu'annonce l'arrêté royal du 28 juin 1930 – la programmation doit répondre aux désirs et à l'intérêt des auditeurs –, l'I.N.R ne répondit pas aux attentes du champ culturel wallon qui ne put que protester vainement :

chacun sait d'expérience directe que, sauf en des occasions exceptionnelles, les auditeurs [wallons] dédaignent singulièrement les postes bruxellois ; chacun sait que les stations françaises, les stations privées et le poste luxembourgeois se partagent la faveur d'un public unanime à désertier l'ennui des ondes bruxelloises.⁴⁹⁰

Le premier appel lancé par Radio-Wallonie en 1932 débutait par cette phrase :

En attendant que puisse être fondé un poste national wallon de T.S.F., l'Association sans but lucratif Radio-Wallonie a été admise au nombre des organismes autorisés à utiliser les installations de l'Institut belge de la radio-diffusion (I. N. R.)⁴⁹¹. La satisfaction obtenue fut toutefois assez maigre : une émission mensuelle, le lundi de 12 à 23 heures.⁴⁹²

En 1936, A. Bouvet dresse le tableau des émetteurs radio existants et souligne quantitativement le préjudice subi par le champ culturel wallon, en notant que l'émetteur flamand est composé de 5 organismes (I.N.R., K.V.R.O. (catholiques flamands), la Librado (libéraux flamands), la Sarov (socialistes flamands) et la Vlanara (nationalistes flamands)) disposant au total de 3832 h 30 par an, que l'émetteur bruxellois est composé de 4 organismes (I.N.R., Radio catholique (catholiques bruxellois), la Solidra (libéraux bruxellois) et la Resef (socialistes bruxellois)) disposant au total de 3738 h 15 par an, et que l'unique organisme wallon dispose de 94 h 5 par an⁴⁹³. A. Bouvet constate aussi que les patoisants flamands disposent quotidiennement d'une station spéciale (la Vlanara), alors que les Wallons, qui représentent quantitativement la moitié de la Belgique ne disposent que des quelques heures⁴⁹⁴ mensuelles de Radio-Wallonie, étant donné que l'I.N.R et les autres organismes reconnus n'accordent pas de place aux patois romans. Les réflexions d'A. Bouvet sur les inégalités dans la distribution des émetteurs et des heures

⁴⁹⁰ BOUVET (ADRIEN), « Droit des Wallons à une radiodiffusion autonome », UNION NATIONALE DES FÉDÉRATIONS WALLONNES, *XIX^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Dinant les 24, 25 et 26 juillet 1937. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le Patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale de Namur, et de l'Administration communale de Verviers. Compte-rendu*, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., p. 43.

⁴⁹¹ BOUVET (ADRIEN), « Pour une radiophonie wallonne », FÉDÉRATION WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L., *XXII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons*, Tenu à Nivelles les 9-10 juin 1946 (Pentecôte), Nivelles, Imprimerie Quinot Frères, 1946, p. 102-103.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 103.

⁴⁹³ BOUVET (ADRIEN), « Les émissions radiophoniques wallonnes », UNION NATIONALE DES FÉDÉRATIONS WALLONNES, *XVIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Houffalize, les 19 et 20 juillet 1936. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration Provinciale du Luxembourg et de l'Administration Communale de Houffalize*, Dinant, Imprimerie L. Bourdeaux-Capelle, s.d., p. 87.

⁴⁹⁴ En 1936, A. Bouvet affirme que ce nombre d'heures s'élève à 7 h 15, alors qu'en 1946 il donnera le chiffre de 11 heures.

d'antenne révèlent une perception du problème culturel et linguistique belge que d'autres discours d'agents wallons ont fréquemment révélé, à savoir l'absence de contestation de la primauté accordée à la langue et à la culture françaises, alors que, par souci d'équité, les parlementaires et ministres devraient accorder le même nombre d'heures radiophoniques aux Flamands qu'aux Wallons. Son principal reproche, en 1936, est de voir le projet d'un poste autonome flamand sur le point d'être réalisé, alors que personne ne songe à doter les Wallons d'un même organisme et que les organismes reconnus bruxellois « mettent à leur programme moins d'œuvres de compositeurs wallons que de compositeurs étrangers et ignorent totalement la littérature dialectale et le théâtre wallon »⁴⁹⁵.

Et les statistiques (au 30 juin 1936) présentées par A. Bouvet ne peuvent rien contre les décisions prises par les responsables bruxellois :

Tableau 6 BOUVET (ADRIEN) *Droit des Wallons à une radiodiffusion autonome [Statistiques]* s.d.

⁴⁹⁵ BOUVET, « Les émissions radiophoniques wallonnes », *op. cit.*, p. 90.

Et cependant, s'il est une communauté qui a manifesté son intérêt à la radiodiffusion, et de ce fait est en droit de voir ses désirs et intérêts respectés, c'est bien la communauté wallonne, qui contribue pour la plus grosse part aux ressources de la radiodiffusion. C'est ainsi que, selon les dernières statistiques du 30 juin 1936 :

Le pays wallon payait 341.811 redevances, soit : 41 %
 Le pays flamand payait 328.900 redevances, soit : 39 %
 et Bruxelles payait 165.321 redevances, soit : 20 %

des ressources théoriques de la radiodiffusion, ainsi qu'il ressort du tableau officiel ci-dessous :

a) PAYS WALLON.

Provinces :

Hainaut	148.294
Liège	123.485
Namur	36.327
Luxembourg	13.598
Brabant, arrondissement de Nivelles	20.107

b) PAYS FLAMAND.

Provinces :

Anvers	131.089
Flandre Orientale	83.162
Flandre Occidentale	69.302
Limbourg	22.633
Brabant, arrondissement de Louvain	22.914

c) BRUXELLES (arrondissement complet) 165.321

Si l'on rapproche le nombre de récepteurs des chiffres de la population dans les mêmes régions, on obtient le tableau suivant :

a) Nombre de récepteurs	b) Population	c) Rapport
	1930	$a - b$
Pays wallon : 341.811	3.001.479	11,4 %
Pays flamand : 328.900	3.885.936	8,6 %
Bruxelles : 165.321	1.204.590	13,7 %

Si l'on élimine l'influence statistique de la situation privilégiée de Bruxelles dont l'intensité du champ radioélectrique améliore la qualité du service de radiodiffusion — cette situation privilégiée accroissant considérablement le nombre d'auditeurs, toutes autres conditions égales — on peut donc affirmer que les provinces wallonnes ont démontré en principe l'intérêt relativement le plus grand pour la radiodiffusion, en même temps qu'elles contribuent pour la plus grande part à ses ressources.

La voix du démocrate-chrétien Paul De Man saura mieux se faire entendre que celle des agents wallons, au point que les appels en faveur d'une radio flamande autonome seront satisfaits en 1937 :

Nous nous plaçons en Flandre au point de vue national. Nous ne sous-estimons pas la signification de la politique des lois linguistiques, mais nous croyons qu'il est indispensable de baser le relèvement culturel de la Flandre en matière de radio sur un point de vue national flamand... Nous devons donc abandonner le régime des postes émetteurs doubles. Il faut donc que le poste émetteur

flamand soit construit en Flandre, tandis que le poste wallon doit être reculé dans la direction de Wavre...⁴⁹⁶

En 1937, confrontées au projet de création de deux organismes nationaux distincts de radiodiffusion (un bruxellois et un flamand)⁴⁹⁷, une centaine de sociétés dramatiques et littéraires de l'U.N.F.D.L.W. adressent au Roi « une supplique tendant à voir postposer les réformes de structure de l'I.N.R. jusqu'au moment où les milieux wallons qui avaient mis sérieusement le problème à l'étude pourraient présenter une solution équitable à la fois pour les Wallons, les Flamands et les Bruxellois »⁴⁹⁸. Cette supplique rappelait aussi que le peuple wallon apportait à lui seul plus de 40 % des ressources de la radiodiffusion, qu'un système d'échanges permanent entre la pensée française (de Bruxelles) et la pensée des provinces de Wallonie (avec « l'exaltation de ses valeurs morales, sentimentales et intellectuelles ») était souhaité, et terminait sur cette phrase :

[Le peuple wallon] a le sentiment et la certitude, en ce faisant, de contribuer à l'éloignement de difficultés et de désaccords qui, à se poursuivre au rythme actuel, mèneront sous peu le pays aux pires catastrophes.⁴⁹⁹

Cette supplique ne produit aucun effet et deux stations furent instituées à Bruxelles. Une ultime démarche fut tentée auprès de M. Bouchery⁵⁰⁰ – ministre des P. T. T. – par des délégués de l'U.N.F.D.L.W. et de Radio-Wallonie, mais ceux-ci furent mis devant le fait accompli et durent se contenter d'appuyer la candidature, à la direction de l'I.N.R. français, de M. Théo Fleischmann qui s'engagea à amplifier le nombre d'émissions wallonnes à l'I.N.R. et le recrutement d'employés et d'artistes wallons⁵⁰¹.

Les décisions arbitraires auxquelles le champ culturel wallon a été soumis depuis l'inauguration de la technologie radiophonique sont analysées par A. Bouvet comme l'exercice d'un jeu de forces inégales au sein du champ culturel belge :

Naturellement, les milieux flamingants et bruxellois se retranchent derrière l'éternel argument que toutes les bouches de la propagande centralisatrice et bruxelloise répandent à l'envi : l'équivoque

⁴⁹⁶ Intervention de P. De Man à la Chambre des Députés le 23 février 1937, cité in BOUVET, « Droit des Wallons à une radiodiffusion autonome », *op. cit.*, p. 45.

⁴⁹⁷ Ce projet de « séparatisme radiophonique » avait été admis au mois d'octobre 1936 par le Conseil de gestion de l'I.N.R., in BOUVET (ADRIEN), « Rapport sur la radiophonie », UNION NATIONALE DES FÉDÉRATIONS WALLONNES, *XX^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Mons, les 5 et 6 juin 1938 par la Fédération Littéraire et Dramatique du Hainaut. Sous le Patronage du Gouvernement, de l'Administration Provinciale du Hainaut et de l'Administration Communale de la Ville de Mons. Compte-Rendu*, Charleroi, Imprimerie Barry, s.d., p. 61.

⁴⁹⁸ BOUVET, « Pour une radiophonie wallonne », *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹⁹ BOUVET, « Rapport sur la radiophonie », *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰⁰ A. Bouvet n'hésite pas à qualifier M. Bouchery de « flamingant », de « digne représentant de ces Nouveaux Messieurs qui sont les seuls pour lesquels la Belgique ait maintenant d'augustes égards », in *Ibid.*, p. 63.

⁵⁰¹ BOUVET, « Pour une radiophonie wallonne », *op. cit.*, p. 103.

Bruxelles-Wallonie⁵⁰², l'affirmation que les représentants de langue française (et naturellement bruxellois) suffisent pour défendre les intérêts wallons !⁵⁰³

Quoi qu'il en soit, les agents wallons doivent en prendre leur parti et accepter que la représentation wallonne, au sein de l'I.N.R., « ne consiste qu'en trois ou quatre Wallons géographiques, quasi-bruxellisés, contre une bonne trentaine de Bruxellois et de Flamands pur sang »⁵⁰⁴. A. Bouvet ne cache son fiel à l'égard des décideurs politiques et des « doctrines flamingantes, prodiguées à l'envi depuis vingt ans par les nationalistes flamands et leurs otages électoraux Huysmans et Van Cauwelaert » et pour le principe « 'd'autonomie culturelle' cher aux groupements racistes manœuvrés par le Germanisme toujours plus offensif et virulent⁵⁰⁵ ».

Dans les vœux exprimés par A. Bouvet, c'est le poncif de l'« âme wallonne » qui est rappelé pour arguer de la nécessité de faire appel aux agents wallons (« les valeurs culturelles, musicales, artistiques et littéraires de Wallonie ») et non plus à une « équipe de fonctionnaires privilégiés », sous peine de voir la radiophonie devenir le « concurrent » ou le « destructeur » de la vie culturelle de la nation⁵⁰⁶.

L'insatisfaction des agents wallons fut d'autant plus grande lorsqu'ils apprirent en 1937, par un communiqué officiel du cabinet des P.T.T., que des études étaient en cours pour assurer, dans les cantons rédimés, des émissions pour les Belges de langue allemande.

En 1939, refusant d'émettre encore quelque vœu en matière de radiophonie wallonne, A. Bouvet accepta de prendre la parole pour examiner onze articles de René Dupriez parus dans *La Gazette de Charleroi*⁵⁰⁷ sur la question de la radio : valeur éducative, l'action des intellectuels flamands dans la défense d'une radio flamande... R. Dupriez cite une analyse de M. Duhamel (publiée dans *Le Mercure de France*) qui énonce la difficulté de trouver des pièces de qualité pour les postes d'État français, qui nécessiteraient annuellement entre 1.300 et 1.500 pièces. Parmi les propositions émises par R. Dupriez, il en est une qu'A. Bouvet conteste, mais qui sera pourtant concrétisée après la guerre : supprimer les dialectes wallons d'un poste national wallon, pour les refouler vers de petits postes privés à faible puissance. Le principal motif invoqué par R. Dupriez pour justifier sa proposition a trait à une difficulté déjà rencontrée dans l'édition de la littérature wallonne : la diversité des parlers romans. D'où la suggestion de privilégier les stations locales. En 1939, l'I.N.R. donnait mensuellement (au lieu de trois par semaine en 1938) une séance de « Amon nos autes », un acte de théâtre patoisant et un cabaret wallon⁵⁰⁸.

⁵⁰² Par « équivoque Bruxelles-Wallonie », A. Bouvet entend souligner que Bruxelles continue à prétendre représenter « sinon plus 'tout le pays' depuis le réveil flamand, du moins encore 'toute la Wallonie', puisque le 'français' est la langue de la Wallonie ! », in BOUVET, « Droit des Wallons à une radiodiffusion autonome », *op. cit.*, p. 47.

⁵⁰³ BOUVET, « Rapport sur la radiophonie », *op. cit.*, p. 64.

⁵⁰⁴ BOUVET, « Droit des Wallons à une radiodiffusion autonome », *op. cit.*, p. 47.

⁵⁰⁵ BOUVET, « Rapport sur la radiophonie », *op. cit.*, p. 61.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰⁷ Ces articles furent rassemblés dans une brochure portant l'étiquette « L'Assemblée wallonne ».

⁵⁰⁸ BOUVET (ADRIEN), « Les intérêts wallons et la radiodiffusion », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE (45^e ANNIVERSAIRE 1894-1939), *Congrès de Linguistique, de Littérature, d'Art et de Folklore*

3.1.4.2 Auteurs et artistes wallons à la Radio

Radio-Wallonie protesta auprès de la direction de l'I.N.R. contre la composition des jurys de cabaret wallons : « les forts ténors et les barytons Martin [de l'I.N.R.] rejetaient diseurs et chansonniers wallons comme ils auraient rejeté Mireille, Mistinguett ou Chevalier parce que ces vedettes chantent faux et n'ont qu'un filet de voix pour détailler leurs œuvres humoristiques ou spirituelles »⁵⁰⁹. A. Bouvet réussit à faire admettre aux jurés bruxellois qu'on adjoignît des acteurs, auteurs ou professeurs wallons choisis dans chaque région pour leurs connaissances dialectales et artistiques, ce qui avait d'ailleurs provoqué, au sein des jurys, des discussions et des divergences d'appréciation entre les partisans de belles voix et les amateurs du bel esprit⁵¹⁰.

La difficulté d'accès des artistes wallons à l'antenne de l'I.N.R. semble, aux dires d'A. Bouvet, relever d'un facteur purement économique. À moins de s'être installés sur le sol bruxellois, les artistes wallons de province qui souhaitent interpréter des œuvres wallonnes sont généralement défavorisés par les coûts que l'I.N.R. doit alors assumer pour leur déplacement. Reconnaisant que le critère de qualité devait primer pour la sélection des artistes wallons, A. Bouvet accepta qu'on fasse passer sur les antennes locales les bons amateurs, et qu'on réservât pour l'antenne nationale les meilleurs talents, sous peine de faire fuir les auditeurs vers des postes étrangers qui donnent à entendre des vedettes⁵¹¹.

Les discussions des agents wallons sur l'espace de reconnaissance recherché au sein de l'I.N.R. avant la guerre, et sur les réalisations de Radio-Wallonie, ne peuvent faire oublier l'existence de radios locales et privées qui jouèrent aussi un rôle important dans la diffusion des pièces dialectales. Sans en donner le nom, G. Fay cite une radio hennuyère « dont les heures théâtrales régulières firent pendant longtemps la célébrité » et qui, au lendemain de ses diffusions de certaines œuvres, entraîna de nombreuses représentations de ces œuvres dans les Cercles dramatiques de la région⁵¹².

wallons. *XXI^e Congrès, organisé à Liège les 13, 14 et 15 août 1939, Sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale, de l'Administration communale et de l'Exposition de Liège. Compte-Rendu*, Liège, Imprimerie Guillaume Bovy, 1939, p. 18. De telles émissions recueillent un grand succès, pour preuve l'abondant courrier envoyé par les auditeurs à l'I.N.R.

⁵⁰⁹ BOUVET, « Pour une radiophonie wallonne », *op. cit.*, p. 107.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁵¹¹ BOUVET, « Les intérêts wallons et la radiodiffusion », *op. cit.*, p. 19.

⁵¹² FAY (GEORGES), « Pour un théâtre radiophonique wallon », in *Ibid.*, p. 155.

3.2 Les instances de reconnaissance : le théâtre wallon dans la presse en Belgique romane

Le théâtre wallon put compter ponctuellement sur le relais de la presse wallonne ou francophone qui publia des comptes rendus critiques sur ses différentes activités : la programmation des Cercles, les anniversaires, les concours, les récompenses, les Congrès. Il apparaît clairement que les critiques qui émanent de journalistes acquis à la cause du théâtre dialectal (comme celles d'A. Carlier) font état de difficultés de type esthétique, en même temps que la voie d'une critique efficace et constructive est recherchée, alors que les critiques extérieurs au champ théâtral wallon n'hésitent pas – lorsqu'ils y consacrent un maigre article – à disqualifier cette production culturelle.

De 1911 à 1914, A. Carlier tint une chronique régulière et critique de la vie théâtrale régionale wallonne dans la *Gazette de Charleroi*. De 1923 à 1925, dans la même *Gazette*, il suivit les Tournois dramatiques organisés à Charleroi. Pour cet homme de terrain, le critique des productions artistiques du théâtre d'amateurs se doit de juger le résultat, et d'éviter la complaisance facile. Ses critères d'évaluation sont, dans l'« intérêt supérieur du théâtre populaire » :

Une pièce est bien ou mal charpentée ; son sujet est original ou rebattu ; la langue est riche ou bâtarde. Le jeu des acteurs est excellent, bon, médiocre, mauvais. Ils se sont mis dans la peau du personnage ou ils n'ont rien compris à leur rôle.⁵¹³

En illustration de la frilosité du champ journalistique extérieur à la culture wallonne, on notera, pour l'année 1936, l'intervention de M. Piron au Congrès de Malines. Attirant l'attention sur le déni d'existence témoigné par les catholiques envers la vie du wallon et de sa littérature, il intima à la presse catholique de ne plus commettre d'erreurs ni de se faire le relais de préjugés à l'encontre du mouvement dialectal, comme a pu le faire « l'un des plus grands quotidiens catholiques de Wallonie dont le directeur, il y a deux ans [1934], déclinait l'offre d'une chronique des lettres wallonnes ... »⁵¹⁴.

Avec la radio, la presse apparaît donc aux yeux des agents wallons comme un media incontournable et dont il convient de bien mesurer toute l'efficacité. En juin 1932, H. Vervier constatait qu'on n'avait pas encore attaché suffisamment d'importance à la presse dialectale qui est le lieu d'une mise en valeur possible des œuvres des poètes, chansonniers et littérateurs écrivains wallons, de même qu'elle pourrait « faire connaître les pièces [des] auteurs dramatiques,

⁵¹³ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », *op. cit.*, p. 13.

⁵¹⁴ PIRON, *Position et tendances de la littérature wallonne au point de vue actuel*, *op. cit.*, p. 14.

les commenter, et commenter aussi leur exécution »⁵¹⁵. D'autres services utiles pourraient aussi être rendus par cette presse : guider les sociétés dramatiques dans le choix des pièces, « mettre en évidence les travaux de nos savants, de nos artistes, l'activité de notre industrie », ou bien encore « parler de notre histoire, de nos sites, de notre folklore et faire en sorte que, connaissant les wallons sous leur vrai jour, on pense un peu plus à respecter leurs traditions, leurs coutumes, leurs aspirations et leurs droits »⁵¹⁶. Dans la même perspective de l'affirmation de l'« âme wallonne » (capital culturel), H. Vervier insiste pour que cette presse soit un moyen de reconnaissance et de combat contre les discriminations infligées à la langue et à la culture wallonnes, sans pour autant qu'elle tombe dans le travers d'encourager l'esprit de clocher. Quel moyen plus efficace, en effet, pour éviter « l'indifférence ou le mépris des classes aisées envers le patois, aux accents savoureux duquel elles ont cependant été bercées très souvent, et qu'elles considèrent à peine digne d'être parlé par le peuple »⁵¹⁷ ? Un tel programme avait-il des chances d'être concrétisé ? A. Carlier en douta fort lorsqu'il considère les difficultés financières auxquelles étaient confrontés les éditeurs, tout comme il désespère de l'indifférence des Wallons devant de telles initiatives.

Comme exemple d'articles de presse parus à l'issue de la création de pièces wallonnes, citons les articles publiés pour les pièces de Jean Wilmart, *Papa*⁵¹⁸ (1930), et de Lucien Maubeuge, *Lès Coqs*⁵¹⁹ (1933), deux pièces qui furent imprimées avec, en guise de présentation, quelques extraits de presse. L'édition de la pièce de J. Wilmart, primée au Concours littéraire du Trianon et créée le 29 février 1930, est accompagnée des commentaires tirés de la presse liégeoise : *La Meuse*, *La Wallonie*, *Le Journal de Liège*, *L'Express*, *La Critique* et *Les Coulisses Liégeoises*. Dans l'ensemble, ces critiques ne dépassent pas le résumé de la pièce et informent sur la qualité de l'interprétation et le « contentement du public », seul *Le Journal de Liège* met la pièce en perspective : il compare la thèse de l'auteur avec « celle d'une des pièces de Brieux, où il est dit que le père d'un enfant est bien plus celui qui l'a élevé, formé, chéri, que celui qui a pu le créer dans une minute d'erreur »⁵²⁰. Pour la création en 1933 de la pièce de L. Maubeuge, les critiques émanèrent du *Journal de Liège* (Géo D.), de *La Critique* (D.), de *La Wallonie* (A.H.), du *Journal de Seraing* (P. de L.) et de *L'Express*. Cette fois, c'est la « satire délicieuse » qui est

⁵¹⁵ Vervier (H.), « La presse dialectale. Son influence. Sa situation réelle. Ce qu'il faut faire pour la soutenir », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE NAMUR, *XIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi (Dinant, les 25, 26 et 27 juin 1932)*, Namur, Imprimerie Dave, s.d., p. 105.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁵¹⁸ L'intrigue est la suivante : Une femme a fauté pendant l'absence prolongée de son mari. Elle l'avoue, un enfant naît et l'homme pardonne et s'occupe de l'éducation de l'enfant qui, plus âgé, est informé des événements et refuse de reconnaître son père nourricier.

⁵¹⁹ La pièce présente une « compétition de toilettes » au sein d'un couple.

⁵²⁰ SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT À L'ART WALLON. THÉÂTRE WALLON DU TRIANON, « Ce que dit la presse liégeoise de *Papa* », *Papa. Pièce en un acte de M. Jean Wilmart. Primée au Concours Littéraire du Trianon. Créée le 29 février 1930*, Liège, Imprimerie Joseph Légus-Boel, s.d., p. 3.

soulignée, mais surtout l'écriture qui dénote une « observation très fine », « mordante » d'un « problème de philosophie conjugale ».

Mais le recours aux instances de reconnaissance est aussi une arme à double tranchant, et certains auteurs wallons en firent les frais, comme l'affirme L. Motmans au Congrès de 1934 :

Les auteurs wallons sont l'objet d'attaques malveillantes dans les journaux quotidiens liégeois. [...] Il a été déclaré par un Directeur et un Administrateur de théâtres wallons que la plupart des auteurs wallons sont incapables d'écrire des pièces qui intéressent le public.⁵²¹

L'aspiration des agents wallons à bénéficier – comme la culture francophone de Belgique – du tremplin offert par les périodiques dut aussi tenir compte de certaines dissensions internes au vaste champ culturel wallon, ce qui entrava considérablement l'« Union des Wallons » désirée par certains. De l'avis de F. Stévant, la presse carolorégienne et les auteurs borains ne réservèrent pas toujours le meilleur accueil aux pièces liégeoises (notamment à *Li lèçon dès cwardjeûs* et *Po d'vorcer Bertine*), ce qui ne manqua pas de créer des tensions au sein du champ théâtral wallon :

Quel malheur pour notre littérature wallonne, si nos amis de Charleroi et d'ailleurs continuent à traiter de déséquilibrés nos Simon Radoux et Nicolas Trokart, et à préférer des œuvres dans lesquelles tous les genres de malheur imaginables s'accumulent sur une famille au cours de 3 actes.⁵²²

La presse n'en constitua pas moins un merveilleux moyen de diffusion de (rapides) comptes rendus des Congrès wallons. Le XVI^e Congrès (Verviers, 1934) fut relaté dans de nombreux périodiques de la province et de la capitale (à moins que le relevé des comptes rendus journalistiques opérés par les agents wallons fut moins exhaustif pour les années 1936 et 1938) :

- Verviers : *Le Jour*, 21-22 et 23 mai 1934 (A. Lejeune) ; *Courrier du Soir*, 21-22 et 23 mai 1934 ; *Franchimont*, n^{os} 104-106 de juin 1934 (Écho)
- Liège : *La Meuse*, 24 mai 1934 ; *Journal de Liège*, 22 mai 1934 ; *L'Express*, 23 mai 1934, *Gazette de Liège*, 23 mai 1934 (1^{re} édition et 2^e édition) ; *Pro Arte*, n^o 93 de mai 1934 et n^o spécial « Opinions », n^o 94 de juin 1934 (M. Duchatto), n^o 95 de juillet 1934 et n^o 96 d'octobre 1934 ; *Moniteur de l'Association des auteurs dramatiques, chansonniers et compositeurs wallons de Belgique*, n^o 9 de juin 1934 (C. Steenebruggen et J. Wilmart) ; *Coulisses liégeoises*, n^o 6 du 3 novembre 1934 (Avis de M. Mignolet sur l'allure du Congrès, dans article-réponse à l'enquête de M. J. Schetter)
- Bruxelles : *L'Indépendance Belge*, 19 mai, 21 mai et 25 mai 1934 (J. Flament) ; *La Libre Belgique*, 22 mai 1934 ; *La Défense Wallonne*, n^o 7 du 13 mai 1934 et n^o 8 du 27 mai 1934 (J. Flament) ; *Wallonia*, n^o 6 de mai 1934 (H. Vervier)
- Malmédy : *Journal de Malmédy*, 26 mai 1934

⁵²¹ STÉVANT (FERNAND), « À propos d'évolution », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, XVI^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Verviers les 19, 20 et 21 mai 1934. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale de Liège et de l'Administration communale de Verviers, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., [Intervention de L. Motmans], p. 56.

⁵²² STÉVANT, « Évolution de la littérature wallonne », *op. cit.*, p. 90.

- Mons : *La Province*, 3 juin 1934 (C. Dausias) ; *L’Ropieur*, n° 11 du 25 mai 1934 (Roial)⁵²³.

Le XVIII^e Congrès (Houffalize, 1936) fut relaté dans 6 périodiques de l’époque, les articles étant généralement signés par des agents du champ théâtral wallon :

- Houffalize : *Le Courrier des Ardennes Belges*, n° 29, 26 juillet 1936, (L.P.)
- Marche : *Le Courrier de Marche et l’Arrondissement*, n° 30, 26 juillet 1936
- Liège : *L’Express*, 22 juillet et 23 juillet 1936 (F. Stévant) ; *Bulletin Wallon*, n° 4 (août 1936), n° 5 (octobre 1936), n° 6 (décembre 1936) et n° 1 (janvier 1937) (J. Closset)
- Charleroi : *La Wallonie Nouvelle*, 9 et 23 août 1936, 4 octobre 1936 (É. Lempereur)
- Bruxelles : *L’Indépendance Belge* (envoyé spécial : J.F.)⁵²⁴

Le XX^e Congrès (Mons, 1938) fut aussi relaté dans différents quotidiens de la Wallonie :

- Liège : *L’Express*, *Le Phare de Wallonie*, *Le Bulletin wallon*
- Charleroi : *La Gazette de Charleroi*, *La Wallonie nouvelle*, *El Châriguète*
- Bruxelles : *L’Indépendance belge*, *Le Soir*, *La Dernière Heure*, *Radio-Wallonie*, *La Nation Belge*, *Le Peuple*
- Namur : *La Province de Namur*
- Mons : *La Province*, *El Sinche*, *L’Ropieur*
- La Louvière : *Le Centre*, *El Mouchon d’Aunias*⁵²⁵

La presse a aussi représenté, pour le champ théâtral wallon, un moyen de diffusion plus large des nombreuses « évaluations » et enquêtes dont il fit l’objet, mais aussi de rapides comptes rendus des Congrès wallons. Ces Congrès n’étaient pas toujours édités dans la foulée des journées de réflexion⁵²⁶ et des quotidiens s’en firent aussi l’écho, voire réalisèrent des enquêtes à l’initiative de certains journalistes. En 1932, A. Lejeune (journaliste verviétois) entreprit une enquête sur la situation du théâtre dialectal⁵²⁷ ; d’autres lui emboîtèrent ensuite le pas : la direction du Théâtre du Trocadéro mena une enquête dans toutes les régions de France et vérifia si le wallon était « le plus vivant des dialectes romans » ; en 1933, M. Duchatto publia une enquête dans le *Journal de*

⁵²³ FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, « Liste des journaux et périodiques qui contiennent des relations de Congrès », in *Ibid.*, p. 115-116.

⁵²⁴ UNION NATIONALE DES FÉDÉRATIONS WALLONNES, « Liste des journaux et publications qui ont donné une relation du Congrès [1936] », *XVIII^e Congrès de Littérature et d’Art dramatique wallons organisé à Houffalize, les 19 et 20 juillet 1936. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l’Administration Provinciale du Luxembourg et de l’Administration Communale de Houffalize*, Dinant, Imprimerie L. Bourdeaux-Capelle, s.d., p. 115.

⁵²⁵ UNION NATIONALE DES FÉDÉRATIONS WALLONNES, « Liste des journaux et publications qui ont donné une relation du Congrès [1938] », *XX^e Congrès de Littérature et d’Art dramatique wallons organisé à Mons, les 5 et 6 juin 1938 par la Fédération Littéraire et Dramatique du Hainaut. Sous le Patronage du Gouvernement, de l’Administration Provinciale du Hainaut et de l’Administration Communale de la Ville de Mons. Compte-Rendu*, Charleroi, Imprimerie Barry, s.d., p. 115.

⁵²⁶ Initialement, *Pro Arte* se chargea souvent d’en répandre les idées essentielles – comme il le fit pour le théâtre d’amateurs en français (la F.N.C.D et la F.I.S.T.A.).

⁵²⁷ Cette enquête est simplement citée par F. Stévant, in STEVART, « Les Enquêtes du Théâtre Wallon », *op. cit.*, p. 15, il doit s’agir de la même enquête qui a ensuite paru en livret sous le titre LEJEUNE, *Les Enquêtes wallonnes. Où va notre Théâtre patoisant ? [Les avis de 10 écrivains verviétois]*, et qui donne la parole à Jules Feller, Jean Wisimus, Henri Hurard, Adrien Crahay, Prosper Libert, Joseph Fournal, Adolphe Adolphy, Gustave Heck, Léon Brasseur, et Robert Cardol, des auteurs auxquels A. Lejeune a posé la question suivante : « Que pensez-vous de la production littéraire dramatique actuelle comparée à celle d’avant-guerre ? ». Les enquêtes que nous mentionnons ensuite sont celles citées par F. Stévant.

Liège ; du 9 au 12 août 1933, M. Bailly fit paraître une enquête dans la *Gazette de Liège*⁵²⁸ ; en août 1933, M. Duchatto donna un article dans le *Journal de Liège (Où va le théâtre wallon ?)* ; dans *L'Express* du 31 août 1933 parut un article de Maurice Peclers (auteur wallon et Président de l'Union des Auteurs dramatiques) ; et, dans *La Meuse* du 29 août 1933, G. Vanzype publia un article sur la crise du théâtre.

L'article de M. Duchatto irrita quelque peu F. Stevart, membre actif des Congrès de l'U.N.F.D.L.W. Ce n'est pas tant les vues de M. Duchatto sur le théâtre dialectal à venir, et la nécessité de prendre conscience d'une mutation et des nouvelles méthodes à adopter en vue de sortir du régionalisme (les « adaptations bien comprises », les pièces bilingues) qui gênèrent F. Stevart, mais bien plus les attaques de M. Duchatto à l'encontre des Congrès annuels wallons. F. Stevart réfuta l'accusation selon laquelle ces Congrès, « sous prétexte de donner des directives aux auteurs, se contentèrent de les faire tourner autour du Folklore et du Perron »⁵²⁹. F. Stevart se dut de rétorquer que M. Duchatto n'avait assisté qu'à un seul de ces Congrès (et ce n'était pas celui de 1933 où É. Lempereur lança son *Manifeste* de la poésie wallonne) et, surtout, d'énumérer les réalisations accomplies dans le sillage des Congrès : la création de cours de perfectionnement pour les auteurs wallons, l'obtention de la Coupe du Roi en 1932, les adaptations des œuvres dans les différents dialectes, mais aussi la mise sur pied de conférences sur des sujets wallons à l'I.N.R. – conférences que M. Duchatto à lui-même faites, sollicité par l'U.N.F.D.L.W.

Quant à G. Vanzype, il nuança l'importance accordée au seul facteur économique pour expliquer la crise du théâtre et eut soin d'attirer l'attention sur la concurrence redoutable que le cinéma exerçait à l'époque. G. Vanzype aborda toutefois la question essentiellement du point de vue du théâtre régulier, en encourageant les théâtres à diminuer les frais d'exploitation et à revenir au « bon travail de la troupe permanente » : « Plus de vedettes aux rémunérations exorbitantes, à l'opposé de ce qui se fait au cinéma »⁵³⁰. De son côté, F. Stevart pointe une autre concurrence présente et à venir : « on perd généralement de vue la concurrence faite au théâtre par la radio, qui sera plus redoutable encore, lorsque la télévision sera entrée dans le domaine pratique »⁵³¹.

Malgré ces quelques occurrences de comptes rendus ou de critiques sur le théâtre dialectal, il n'en demeure pas moins que le champ théâtral wallon ne dispose pas d'un accès à cette instance de reconnaissance identique à celui du champ littéraire belgo-français. Il n'empêche, O. Jodoigne ne craint pas d'affirmer en 1935 que les connaissances en matière d'histoire de la littérature française sont bien plus souvent appuyées par l'étude des manuels et par

⁵²⁸ Différentes personnalités répondirent à cette enquête, parmi lesquelles des directeurs de théâtres réguliers, des auteurs, des artistes professionnels et des critiques : Guillaume Loncin, Blanche Duckers, Nicolas Trokart, Gérard Debraz, Georges Dupont. Notons que cette enquête concluait que le théâtre dialectal « franchit une étape difficile » et constatait « la déficience des auteurs et leur manque d'envergure ».

⁵²⁹ STEVART, « Les Enquêtes du Théâtre Wallon », *op. cit.*, p. 15.

⁵³⁰ Cité in *Ibid.*, p. 16.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 16.

les jugements traditionnels des spécialistes que par la lecture des œuvres, ce dont la littérature wallonne n'a pas à se plaindre :

[...] nous pouvons affirmer que les auteurs sont davantage appréciés pour leurs œuvres mêmes. Et d'abord, le genre le plus abondant est le théâtre qui, lui, s'adresse directement à la foule, se met en rapport immédiat avec la société, vit de son émoi. Il en est de même de la chanson dont le succès est plus prolongé. La poésie lyrique celle qui se lit à haute voix, celle qui se dit dans nos cercles, ne jouit que d'un petit nombre d'admirateurs. Les comptes-rendus (*sic*) des revues ou des journaux sont éphémères : la réclame est discrète, il faut écrire pour acquérir le recueil, et les exemplaires se vendent mal. Notre littérature est mal connue en Wallonie. Parmi les causes, on pourrait citer les difficultés d'édition, communes au livre belge d'expression française. Il en est une autre et je crois qu'elle est sérieuse : la pauvreté de la critique.⁵³²

⁵³² JODOGNE (OMER), « [Rapport d'O. Jodogne] », UNION NATIONALE DES FÉDÉRATIONS WALLONNES, *XVIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Houffalize, les 19 et 20 juillet 1936. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration Provinciale du Luxembourg et de l'Administration Communale de Houffalize*, Dinant, Imprimerie L. Bourdeaux-Capelle, s.d., p. 74.

3.3 Les instances de consécration : Prix littéraires et distinctions honorifiques

3.3.1 *Le Grand Prix du Roi Albert I^{er} (1932)*

Les responsables des Cercles dramatiques flamands furent plus prompts que leurs homologues wallons pour réclamer et obtenir l'institution d'un grand concours sous le haut patronage de sa Majesté le Roi : le *Landjuweel*. À l'instar de ce « challenge annuel » obtenu par les flamands, É. Van Cutsem, président de la Fédération wallonne du Brabant « entreprit de faire octroyer au théâtre wallon amateur une coupe qui serait la réplique du prix accordé aux Flamands. Le Roi accueillit très favorablement les suggestions qui lui furent faites par certaines personnes qui le touchent de près, et au mois d'octobre 1931, une délégation de l'U.N.F.D.L.W. recevait des mains du Roi la magnifique coupe [...] »⁵³³.

À la différence des joutes qui existaient déjà au sein des Fédérations entre les Cercles, l'instauration de cette Coupe du Roi instigua l'esprit de compétition entre les différentes Fédérations provinciales qui envoyaient au concours, après éliminatoires ou votation⁵³⁴ les sociétés les plus aptes⁵³⁵. L'agglomération bruxelloise constituant un cas particulier, il fut décidé que les sociétés wallonnes de l'endroit seraient rattachées à la province dont elles employaient le dialecte⁵³⁶. Cette coupe présentait l'attrait non négligeable d'offrir une somme importante au vainqueur, somme offerte sur les subsides de l'État, de la province et de la commune où avait lieu le concours.

La première coupe fut disputée à Liège les 3, 10 et 17 avril 1932 devant un jury composé de trois membres de chacune des provinces intéressées, et choisis parmi les auteurs dramatiques, les acteurs professionnels ou amateurs (en dehors des membres de l'U.N.F.D.L.W.). Ce fut le Cercle wallon de Couillet, qui défendait les couleurs du Hainaut, qui remporta cette première Coupe du Roi et fut donc chargé d'organiser la compétition l'année suivante⁵³⁷. Cette Coupe du Roi occasionna toutefois de nouvelles dépenses pour l'U.N.F.D.L.W. qui se vit dans l'obligation de demander au gouvernement un subside de 10.000 F, les recettes réalisées lors des représentations de Liège n'ayant pas suffi à indemniser de leurs frais les sociétés participantes. L'U.N.F.D.L.W. fut obligée de se livrer à de vrais comptes d'apothicaires pour répartir le maigre budget selon le nombre d'acteurs, selon la distance kilométrique, et en tenant compte aussi du fait que les vainqueurs devaient, la même année, se produire au Palais Royal de Laeken⁵³⁸.

⁵³³ CARLIER, « Discours de M. Carlier, Président de l'U.N.F.W. », *op. cit.*, p. 21.

⁵³⁴ Il était fait recours à la votation si les inscriptions dépassaient le nombre de deux Cercles admis par province.

⁵³⁵ Pour le règlement, cf. Annexe 22 Trophée National (Coupe du Roi) – Règlement de janvier 1932, p. 385.

⁵³⁶ CARLIER, « Discours de M. Carlier, Président de l'U.N.F.W. », *op. cit.*, p. 21.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 22. Dans CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... à 50 ans », *op. cit.*, p. 13, A. Carlier rappelle que seul le Cercle de Couillet eut cet honneur de jouer devant le Roi et la Reine.

Le 5 juin 1932, le Cercle Wallon de Couillet interpréta « Tintin »⁵³⁹, d'Van Cutsem, « devant le Roi et la Reine, devant les dignitaires de la Cour et plusieurs ministres, devant l'élite de la littérature de dialecte, auteurs, régisseurs, interprètes »⁵⁴⁰. Ce fut la première fois qu'une œuvre en dialecte était exécutée au Palais Royal, sur invitation du premier magistrat du pays, un véritable honneur pour le mouvement littéraire et dramatique de Wallonie, comme A. Carlier le souligne :

[Ce geste] en consacre officiellement et définitivement la valeur. Sans doute nous en étions convaincus, mais il restait une partie de la population qui ne le savait pas ou qui en doutait. Il y a des intellectuels, ou soi-disant tels, qui n'avaient que dédain pour nos poéteraux de village ou pour nos farces de foire, à ce qu'ils disaient ou croyaient. Pareille attitude profondément injuste, n'est plus de mise. Vis-à-vis de l'opinion, cette consécration du mérite artistique de notre théâtre populaire est infiniment précieuse, et nous ne devons pas la sous-évaluer.⁵⁴¹

L'événement de cette Coupe du Roi fut accueilli par les protagonistes du théâtre wallon, et plus largement par les agents culturels wallons, comme un véritable moment d'apothéose :

C'est à eux [les acteurs du Cercle Wallon de Couillet] que nous devons la plus éclatante, la plus brillante démonstration de ce que pouvait notre théâtre populaire, par lequel s'exprime le génie de notre race. Honneur à ces vaillants qui ont porté le théâtre wallon à un sommet qui a été rarement atteint et jamais dépassé.⁵⁴²

⁵³⁹ VAN CUTSEM (HENRI), *Tintin. Comédie wallonne en trois actes*, Mons, Commission Provinciale des Loisirs de l'Ouvrier du Hainaut, 1930. La mise en scène « spectaculaire » était de Lucien Delattre.

⁵⁴⁰ É. Lempereur précise que ce fut la consécration, non seulement d'un Cercle vainqueur, mais aussi de tout le théâtre wallon, et qu'il y eut une surprise heureuse : « Sa Majesté avait lu la pièce et la connaissait dans sa documentation sociale et folklorique aussi bien que dans ses personnages », in LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 114.

⁵⁴¹ CARLIER, « Discours de M. Carlier, Président de l'U.N.F.W. », op. cit., p. 23.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 23.

Tableau 7 Liste des Lauréats du Grand Prix du Roi Albert I^{er} de théâtre en wallon, 1930-1939

Grand Prix du Roi Albert I^{er} de théâtre en wallon⁵⁴³ :



Liste des Lauréats de 1932 à 2004

- 1er.** 1932 – Le Cercle Wallon de Couillet. [HAINAUT]
- 2e.** 1933 – Le Cercle Verviétois de Bruxelles. [BRABANT-BRUXELLES]
- 3e.** 1934 – Le Cercle Sambre-et-Meuse de Namur. [NAMUR]
- 4e.** 1935 – Le Cercle Caritas Ansois d'Ans. [LIEGE]
- 5e.** 1936 – Les Wallons de Marcinelle. [HAINAUT]
- 6e.** 1937 – Le Cercle pour l'Art et pour Le Peuple, de Châtelineau. [HAINAUT]
- 7e.** 1938 – Le Cercle wallon de Watermael-Boitsfort. [BRABANT]
- 8e.** 1939 – Le Cercle wallon de Marcinelle. [HAINAUT]

⁵⁴³ *Grand Prix du Roi Albert I^{er} de théâtre en wallon : Liste des Lauréats de 1932 à 2004*, Union culturelle wallonne, <http://www.ucw.be.tf/>, le 19 avril 2005.

3.3.2 *Le Prix Biennal du gouvernement (arrêté du 27 décembre 1935) et le Prix quinquennal*

Les littérateurs français et flamands bénéficièrent d'un Prix Triennal en 1925⁵⁴⁴, mais le premier arrêté instituant ce prix remonte au 10 mars 1914. Alors qu'il ne cessait de formuler des réclamations auprès des pouvoirs publics (de 1925 à 1935), le champ culturel wallon s'était longtemps interrogé sur la possibilité de créer un Prix Triennal sur la base de fonds privés, conscient de la valeur symbolique d'une telle récompense. L'entreprise avait abouti avec l'initiative du journal liégeois *Noss' Pèron* qui, avec le concours de ses lecteurs et des communes de Wallonie, avait réuni un capital de 15.000 F permettant de constituer un Prix Biennal semi-officiel remis tous les deux ans en séance de Conseil communal de Liège et dont les titulaires furent jusque 1938 : J. Vrindts, L. Maubeuge, F. Verquin, L. Remacle, Fr. Dewandelaer et N. Maréchal⁵⁴⁵.

Les réclamations pour obtenir les faveurs du gouvernement finirent par porter leurs fruits, même si les Wallons durent vite déchanter lorsqu'ils apprirent que ce prix obtenu de longue lutte ne pouvait être attribué annuellement – comme c'était pourtant le cas pour les littérateurs français et flamands –, mais bien tous les trois ans.

En ce qui concerne le Prix Quinquennal, les revendications sont restées lettres mortes au cours des années 1930 et F. Stévant se voit contraint en 1938 de formuler un vœu déjà connu : voir le gouvernement établir enfin l'égalité entre les trois modes d'expression littéraire du pays en créant un Prix Quinquennal de littérature wallonne suivant les bases de l'arrêté n° 210 du 12 octobre 1927 et de l'arrêté rectificatif du 8 avril 1930⁵⁴⁶.

3.3.3 *Les Concours*

En 1930, la Fédération Dramatique Wallonne du Brabant organisa aussi un Concours auquel prit part une trentaine de Sociétés de Nivelles, de Bruxelles et de Jodoigne. Les organisateurs crurent bon de rappeler dans les colonnes de *Pro Arte* que ce Concours dramatique n'avait aucun caractère politique et que « le Jury, présidé par M. Charles Defrêcheux, composé de

⁵⁴⁴ Arrêtés des 17 août 1925 et 12 octobre 1927.

⁵⁴⁵ STÉVART (FERNAND), « Prix triennaux et quinquennaux de littérature wallonne », Union Nationale des Fédérations Wallonnes, *XX^e Congrès de Littérature et d'Art Dramatique wallons organisé à Mons, les 5 et 6 juin 1938 par la Fédération Littéraire et Dramatique du Hainaut. Sous le Patronage du Gouvernement, de l'Administration Provinciale du Hainaut et de l'Administration Communale de la Ville de Mons. Compte-Rendu*, Charleroi, Imp. Barry, [s.d.], p. 67.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 69.

MM. Binot, Noël, Collet, Cantillon et Talaupé n'a aucune attache avec la Fédération »⁵⁴⁷. Sans que nous ayons pu en clarifier les sous-entendus, mentionnons aussi cette remarque qui laisse entendre l'existence de tensions :

[La Fédération des cercles littéraires et dramatiques wallons du Brabant]... déplore les critiques injustifiées de certains journaux qui accueillent des nouvelles tendancieuses sans les contrôler sérieusement⁵⁴⁸.

Commentant ce Concours, Regis attira l'attention sur la nécessité urgente pour les amateurs d'être de « bons » amateurs, et d'apprendre leur métier. Regis incrimina plus particulièrement la représentation d'une pièce, au cours de ce Tournoi, « qui faillit tourner en 'pièce d'artillerie' tant les ... 'supporters' du Cercle [avaient] cru bon de souligner chaque couplet par des salves très nourries d'applaudissements »⁵⁴⁹.

Citons encore, en 1934, à l'occasion du XXV^e anniversaire du Cercle *Les Rêlis Namurwès*, un concours littéraire qui rencontra un succès sans précédent : 250 œuvres environ furent reçues, dont 29 pièces de théâtre, écrites dans les différents dialectes. E. Gillain en lut une bonne partie et constata que « tout [était] propre et conforme à l'honnêteté telle qu'un bon chrétien la conçoit »⁵⁵⁰.

3.3.4 *Distinctions honorifiques*

A. Carlier annonça dans son discours d'ouverture du XIV^e Congrès de l'U.N.F.D.L.W. (1932) que l'U.N.F.D.L.W. s'était vue dans l'obligation de réclamer au ministre des Sciences et des Arts une réparation pour les omissions commises dans l'attribution des distinctions honorifiques. Il s'avéra en effet que des écrivains, des régisseurs et des acteurs auraient été distingués, « alors que d'autres, qui avaient plus de titres à faire valoir, demeuraient ignorés »⁵⁵¹. Dorénavant, il fut acquis que les propositions qui seraient faites au ministre « en faveur de la littérature de dialecte et du théâtre wallon » seraient soumises, pour avis, à l'U.N.F.D.L.W.

⁵⁴⁷ FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, « La Fédération des Cercles littéraires et dramatiques wallons du Brabant », *Pro Arte*, 5^e année, n° 52, août 1930, p. 10.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴⁹ REGIS, « Après le Concours », in *Ibid.*, p. [12]

⁵⁵⁰ GILLAIN, « Les Rêlis Namurwès », *op. cit.*, p. [33].

⁵⁵¹ CARLIER, « Discours de M. Carlier, Président de l'U.N.F.W. », *op. cit.*, p. 20.

3.4 Les instances de conservation

3.4.1 *Essais de catalogue*

Le début du XX^e siècle a vu germer différentes initiatives en matière de catalogues du théâtre dialectal. En 1908, Oscar Colson publia une *Table générale systématique des publications de la Société Liégeoise de Littérature Wallonne* (basée sur la consultation des 65 volumes du *Bulletin* et des *Annuaire*)⁵⁵² et, en 1912, aux soins de la S.L.L.W. toujours, il édita une *Bibliographie de la littérature wallonne*. En 1910, J. Closset fut chargé par l'Association des auteurs dramatiques et chansonniers wallons de Liège de dresser un inventaire – le premier de l'espèce – de la production dialectale publié sous le titre *Littérature wallonne. Table alphabétique des ouvrages littéraires wallons, suivie d'une table générale par noms d'auteurs* (Liège, Imp. La Meuse, 1910), inventaire qui parut pour l'Exposition de Bruxelles. En 1913, c'est J. Vandereuse qui publiait le premier répertoire du Théâtre wallon du Hainaut dans le troisième annuaire de l'A.L.W.C.⁵⁵³. Au Congrès de 1931, le même J. Vandereuse constate, que, en dehors des quelques pièces en vogue, les autres pièces dialectales sont réduites à tomber dans l'oubli après quelques représentations, voire à ne jamais connaître les feux de la rampe. Il ne cessa pourtant pas de répertorier les pièces des différentes provinces wallonnes au point de pouvoir publier, dans le courant des années 1930, des répertoires pour chacune d'elles⁵⁵⁴ et de pouvoir donner, en 1931, les statistiques suivantes⁵⁵⁵ :

	Province de Hainaut	Province de Namur	Province de Brabant	Province de Luxembourg
N° d'auteurs	270	82	32	11
N° de pièces	1.037	350	139	24

Devant l'ampleur du travail de catalogage accompli par J. Vandereuse et J. Closset, les agents wallons exprimèrent des avis contradictoires sur la nécessité de financer un tel projet. Pour d'aucuns (J. Closset et A. Carlier), la dépense risquait d'être énorme mais elle en valait la peine,

⁵⁵² Cette publication fut précédée de celle, en 1893, d'une « Table des matières contenues dans les publications de la Société liégeoise de littérature wallonne 1857-1892 », par Joseph Dejardin, président de la Société.

⁵⁵³ VANDEREUSE, *Le théâtre wallon du Hainaut [1913]*, op. cit., p. 11-75.

⁵⁵⁴ VANDEREUSE, *Le théâtre wallon du Hainaut [1930]* ; ID, *Le théâtre wallon du Brabant* ; ID, *La littérature dialectale dans la province de Luxembourg*.

⁵⁵⁵ Il laissait à J. Closset le soin de donner les statistiques pour la province de Liège.

pour d'autres (M. Coppens) un tel catalogue si minutieux fût-il, n'intéressait que quelques chercheurs⁵⁵⁶.

En 1935 et dans les années qui suivirent, l'U.N.F.D.L.W. fit appel à Omer Jodogne (docteur en philosophie, professeur à l'université de Louvain, archiviste aux Archives Générales du Royaume et membre des « Amis de nos dialectes ») pour dresser des projets de bibliographie wallonne. Si de nombreux ouvrages ont été publiés depuis 1910, O. Jodogne en constate les lacunes : « leurs mentions ne satisfont ni bibliophiles, ni historiens, ni libraires »⁵⁵⁷. Il déplore l'absence d'une « étude synthétique » des Lettres wallonnes, de même qu'il reconnaît la nécessité de rédiger une histoire de la littérature wallonne. Les meilleurs auteurs n'ayant guère dépassé cinquante pages, alors que plus de 300 revues et des milliers d'œuvres diverses sont sorties des presses wallonnes⁵⁵⁸. C'est un groupement d'études des parlers romans de Belgique, les *Amis de nos dialectes* de Bruxelles (dont O. Jodogne est membre), qui entend créer une Commission de bibliographie pour relancer le projet d'une bibliographie wallonne. La particularité de cette bibliographie sera d'être une publication critique qui n'omettra pas de préciser pour chaque donnée bibliographique des renvois aux comptes rendus les plus importants. Voici comment la partie littéraire devra être traitée :

Pour la partie littéraire, le souci de l'histoire déterminera le classement. Sans doute, la division par genres conservera tous ses droits ; cependant la chronologie des œuvres d'un même auteur apparaîtra comme essentielle. L'ensemble sera contenu sous la répartition préalable en régions dialectales.⁵⁵⁹

Et plus précisément, après les parties consacrées aux « Généralités » et aux « Parlers romans », la troisième partie « La littérature dialectale » s'articule comme suit :

- Généralités
- Textes anciens
- Littérature moderne.

- 1. Poésie : généralités, auteurs, anonymes ;
- 2. Théâtre ;
- 3. Contes et nouvelles ;
- 4. Critique.

⁵⁵⁶ VANDEREUSE (JULES), « Bilan bibliographique du théâtre wallon », FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONNES DU BRABANT, *XIII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Wavre les 23, 24 et 25 mai 1931 sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges. Compte-rendu officiel*, Nivelles, Imprimerie Havaux, s.d., p. 59.

⁵⁵⁷ JODOGNE (OMER), « De la nécessité d'une Bibliographie wallonne... », Fédérations des Cercles littéraires et dramatiques wallons du Brabant (dir.), *XVII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Bruxelles dans le cadre merveilleux de l'Exposition internationale les 9 et 10 juin 1935. Compte-rendu officiel. Sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges et les Auspices du Gouvernement, de l'Exposition et de l'Art Wallon*, Nivelles, Imp. Havaux, [s.d.], p. 111. O. Jodogne évoque l'essai de *Table alphabétique* de J. Closset (1910) qui, par manque de temps, n'a pu indiquer les publications périodiques ni les pièces publiées par celles-ci, ni le lieu d'édition et le nom de l'éditeur, même si la liste des noms d'auteurs et les renseignements biographiques sont précieux.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 114.

- Littérature dialectale et littérature générale.
- 1. Influences de la littérature française et des littératures méridionales
- 2. Influences des littératures germaniques
- 3. Influences réciproques : Thèmes et types littéraires. Légendes⁵⁶⁰.

Dans l'assemblée, Ch. Defrêcheux compara ce vaste projet à ce que l'historien national, M. Pirenne, avait fait pour la Bibliographie de l'Histoire de Belgique.

En 1936, parut *La littérature wallonne en Belgique*, de J. Flament⁵⁶¹, qui eut le mérite de proposer une « synthèse à jour », même si de graves lacunes demeuraient pour la production littéraire des provinces de Liège et de Luxembourg.

3.4.2 Bibliothèques

Dans l'entre-deux-guerres, les agents wallons avaient déjà compris la valeur symbolique et utile que pouvait détenir une institution comme une « Bibliothèque Nationale de Wallonie », mais les efforts de Luc Javaux, à Namur, ne furent pas couronnés de succès⁵⁶², et ce sont différentes bibliothèques communales wallonnes et certains organismes provinciaux et gouvernementaux qui assurèrent, selon des modalités variées, la diffusion des œuvres wallonnes. Au Congrès de 1937 (Dinant), F. Stévant présenta un rapport sur l'imprégnation de la littérature wallonne dans les communes wallonnes, et plus précisément sur le nombre d'ouvrages possédés, sur l'importance des achats, sur le pourcentage des ouvrages wallons lus par rapport à l'ensemble des ouvrages prêtés et sur le nombre d'ouvrages achetés par les administrations communales pour leurs distributions de prix. F. Stévant dut écarter de son enquête les bibliothèques communales de Bruxelles où « il n'existe pas un seul ouvrage wallon. Il serait intéressant de savoir ce qu'en pensent nos amis wallons de Bruxelles »⁵⁶³. Voici quelques chiffres rapportés⁵⁶⁴ :

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁶¹ FLAMENT (JULIEN), *La littérature wallonne en Belgique*, Bruxelles, R. Henriquez, 1936.

⁵⁶² JODOGNE (OMER), « Appel en faveur de la Bibliothèque Nationale de Wallonie », FÉDÉRATION WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L., *XXII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons*, Tenu à Nivelles les 9-10 juin 1946 (Pentecôte), Nivelles, Imprimerie Quinot Frères, 1946, p. 95.

⁵⁶³ STÉVART (FERNAND), « Les moyens de développer la lecture des œuvres wallonnes », Union Nationale des Fédérations Wallonnes, *XIX^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Dinant les 24, 25 et 26 juillet 1937. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le Patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale de Namur, et de l'Administration communale de Verviers. Compte-rendu*, Liège, Imp. Dehousse, [s.d.], p. 63.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 63-65.

	Nombre d'ouvrages et de volumes wallons détenus par la bibliothèque	Pourcentage par rapport à l'ensemble des collections	Pourcentage des prêts wallons (ou prêts d'ouvrages prêtés)	Préférence des prêts	Détails
Province de Liège					
Liège, 45.000 hab.	183 ouvrages en 223 volumes + 120 ouvrages en 48 volumes + 47 brochures concernant les études étymologiques, dictionnaires et vocabulaires wallons	8%	5%	Légère préférence pour le théâtre	
Autre ville, environ 40.000 hab.	288 ouvrages + publications de la S.L.L.W.	2%	2%		
Ville de 15.000 hab.	76 ouvrages	0,50%	de 1,5 à 2 %	Théâtre, puis la poésie lyrique	
Ville de 8.000 hab.	49 ouvrages	-	une douzaine par an	-	
Agglomération de Liège					
1.	400 vol.	10%	7%	Théâtre	
2.	120 vol.	-	1,50%	-	« Ne fait plus d'achats actuellement »
3.	19 vol.	1%	1%	« indéterminable »	« N'achète pas régulièrement à cause de l'état des finances »
4.	1 vol.	-	-	-	« La jeunesse de la commune ne sait pas lire le wallon »
5.	23 vol.	-	-	Théâtre	« abonnées aux publications de la S.L.W. et achète les ouvrages demandés. Les demandes sont très rares à cause de la pauvreté des collections »
6.	9 vol (2 achetés par la commune et 7 don du moins de 1 % gouvernement)	-	-	-	
Province de Hainaut					
Ville de 27.000 hab.	« possède les œuvres des auteurs wallons notoires »	-	« Ils ne sont jamais demandés »		
Province de Brabant					
Ville de 8.000 hab.	aucun ouvrage wallon	-	-		
Province de Namur					
Ville de 32.000 hab.	200 vol. et brochures (en achète très peu)	-	0,10%		
Ville de 5.000 hab.	10 ouvrages	-	ouvrages rarement demandés		
Province de Luxembourg					
Ville de 12.000 hab.	30 ouvrages provenant de dons	8 à 10 personnes en demandent chaque année		Aucune préférence	
Ville de 4.000 hab.	10 ouvrages (pour les deux bibliothèques de la ville) + les bulletins de la S.L.W. et la revue <i>Terre wallonne</i>	-	-	Théâtre	

De l'avis d'une bibliothèque itinérante interrogée par F. Stévant, le nombre de lecteurs d'ouvrages wallons pourrait augmenter considérablement si les collections étaient plus complètes et si les éditions étaient mieux présentées⁵⁶⁵. Mais l'obstacle majeur demeure encore les difficultés de lecture suscitées par les ouvrages en wallon, alors que les cours provinciaux d'art dramatique wallon ont montré qu'il était possible de dépasser ces difficultés.

De toutes les villes de Wallonie, c'est la ville de Liège (7 bibliothèques de quartier et la Bibliothèque centrale) qui fit preuve de la plus grande initiative en matière d'acquisition d'ouvrages wallons⁵⁶⁶ (comme le montrent les statistiques de F. Stévant pour la période 1924-1936), même si le nombre de lecteurs n'a connu aucune évolution significative, ce qui ne manqua pas de susciter les réactions des défenseurs de la littérature française au sein de la Commission administrative des bibliothèques :

Tableau 8 STÉVANT (FERNAND) *Les moyens de développer la lecture des œuvres wallonnes* [Statistiques des bibliothèques liégeoises] s.d.

En 1935, il a été prêté dans les 8 bibliothèques liégeoises, 7685 ouvrages wallons, sur un total de 371.470 prêts, soit 2,07 %. Voici du reste un tableau comparatif du pourcentage du crédit commun réservé aux achats d'ouvrages wallons, et du pourcentage des ouvrages wallons lus, pendant les 13 dernières années.

ANNEES	Crédit utilisé par le Service de l'Instruction Publique Pourcentage des acquisitions d'ouvrages wallons (1)	Pourcentage des ouvrages wallons lus (d'après les chiffres des rapports annuels des Bibliothécaires)
1924	3, - o/o	2,03 o/o
1925	4,6 o/o	2,22 o/o
1926	4,1 o/o	1,99 o/o
1927	4,8 o/o	1,82 o/o
1928	2,15 o/o	2,21 o/o
1929	3,5 o/o	2,06 o/o
1930	3 o/o	1,96 o/o
1931	2 o/o	2,25 o/o
1932	11,5 o/o	2,12 o/o
1933	12,07 o/o	1,62 o/o
1934	25,1 o/o	1,54 o/o
1935	17,85 o/o	2,07 o/o
1936	19,16 o/o	2,14 o/o

(1) Sans tenir compte des publications périodiques wallonnes ni des ouvrages de folklore.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁶⁶ F. Stévant précise que les achats d'ouvrages wallons concernent toute la Wallonie et que tout écrivain wallon qui s'adresse à la Ville de Liège est assuré d'une souscription d'ouvrages : entre 8 et 10 exemplaires pour les ouvrages courants et 1 ou 2 exemplaires pour les ouvrages plus coûteux.

Afin de pallier les lacunes rencontrées dans le domaine de la diffusion des œuvres wallonnes, F. Stévant énonça une série de vœux qui touchaient aussi bien à la propagation de la lecture de ces œuvres (expositions(-ventes), cours gratuits d'orthographe wallonne pour le public comme pour les auteurs wallons, concours de rédaction et de diction wallonnes, extension des cours d'art dramatique, création de prix pour récompenser les meilleurs travaux d'études sur la littérature wallonne), qu'à l'unification des formats de livres et brochures wallons (pour les faire entrer dans les formats courants des bibliothèques), à l'amélioration des éditions wallonnes (papier, brochage, illustration...), à l'encouragement des éditions de luxe et des éditions à bon marché, à l'organisation d'une propagande méthodique auprès des administrations communales et des bibliothèques publiques⁵⁶⁷.

Enfin, une initiative rapportée au Congrès de 1939 fut celle de « La Lecture wallonne », une association d'auteurs et de lecteurs dialectaux qui fut créée en décembre 1938 et que J.-M. Culot n'hésita pas à rapprocher – pour les modalités de son fonctionnement – au Davidsfonds. « La Lecture wallonne » permet de proposer au public – pour un prix modique – des « œuvres offrant toute la garantie aux points de vue moralité, correction dialectale, valeur artistique et littéraire », de faciliter la vente des livres, et de donner, dans un bulletin d'information, une chronique de l'activité culturelle wallonne⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ STÉVART, « Les moyens de développer la lecture des œuvres wallonnes », *op. cit.*, p. 69-70.

⁵⁶⁸ CULOT, « La diffusion des lettres dialectales par le livre ou Des écrivains en quête de lecteurs », *op. cit.*, p. 114.

3.4.3 *Musée de la littérature wallonne et expositions du livre wallon*

L'idée de la création d'un Musée de la littérature wallonne fut émise pour la première fois par F. Stévant au Congrès de 1933 (Charleroi) afin de réunir les « souvenirs littéraires, manuscrits, éditions rares et originales » susceptibles de constituer des collections « qui, à défaut d'une grande valeur intrinsèque, auraient pour tous les Wallons une signification symbolique »⁵⁶⁹. D'emblée, l'enjeu d'un tel musée est reconnu pour son impact symbolique plus que pour son côté prestigieux (F. Stévant ne songe pas un instant à de « vastes locaux » ni à « un matériel considérable et [à] un personnel composé de plusieurs unités »). Si des organismes peuvent aider les agents du champ culturel wallon dans leur projet (l'Institut international de Coopération intellectuelle, la Société des Nations, la Fédération régionaliste française), ce sont les réalisations concrètes qui les inspirent le plus : le musée Victor Hugo en France ou le musée Émile Verhaeren à la Bibliothèque Royale de Belgique. Comme dans d'autres domaines (la Coupe du Roi ou la radiophonie), ce sont encore les avancées flamandes qui inspirent les réflexions wallonnes. Au début des années 1930, les « compatriotes thiois » ont en effet inauguré le Musée de la Littérature flamande à Anvers (l'ouverture au public était prévue en décembre 1933) qui comporte trois sections : Exposition, Archives, Bibliothèque. Cette référence à la mise en valeur du patrimoine artistique flamand est l'occasion pour F. Stévant de pointer quelques différences dans les productions littéraires au nord et au sud du pays :

La littérature flamande [...] paraît avoir pris un essor tout particulier dans le roman et dans le théâtre allégorique, tandis que la poésie fleurit également sous tous ses aspects.

Nos auteurs wallons, au contraire, ont peu abordé le roman, mais par contre, quelle production abondante et choisie dans la poésie lyrique, l'élégie, dans le théâtre de caractère et dans les œuvres lyriques théâtrales ! Soulignons aussi l'évolution formidable que subit notre théâtre wallon, en abondant avec succès la pièce à thèse, la reconstitution historique, l'épopée et même le théâtre d'anticipation.⁵⁷⁰

Les années 1930 furent aussi celles du développement des expositions du livre wallon. Si, à leur début, elles durent tirer profit de l'organisation de manifestations plus importantes⁵⁷¹ et ne rencontrèrent pas toujours le succès escompté, elles finirent par entrer dans les mœurs culturelles. L'exposition de Bruxelles de 1935 (après celle de 1910 qui avait favorisé la réalisation d'ouvrages bibliographiques wallons) représenta un enjeu de taille pour les agents wallons qui espérèrent, enfin, obtenir une reconnaissance du vaste champ culturel belge. En vue de cet événement, F. Stévant encouragea à la réalisation d'un relevé aussi complet que possible de l'activité littéraire et

⁵⁶⁹ STÉVANT (FERNAND), « Pour la création d'un musée de littérature wallonne », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DU HAINAUT, *XI^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons tenu à Charleroi les 16 et 17 avril 1933. Compte rendu*, Charleroi, Imprimerie-Éditions F. Collins, 1934, p. 41.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 41-42.

⁵⁷¹ Entre autres, en 1930, l'Exposition d'Anvers où Justin Sauvenier improvisa une vitrine des littérateurs wallons d'expression française dans le Pavillon de Liège.

théâtrale, voire l'édition d'un répertoire général des œuvres wallonnes, ce qui aurait pu donner lieu, ensuite, à un rassemblement des collections dans un Musée permanent de la Littérature wallonne, une entreprise déjà réalisée partiellement par le Musée de la Vie Wallonne qui procédait à des enquêtes et possédait des photos, des autographes et quelques manuscrits.

3.5 Le public du théâtre d'amateurs wallon

Si la crise du public du théâtre wallon est bien réelle en 1934, Joseph Bertrand refuse d'en chercher la cause dans l'avancée du français dans les couches populaires :

Il y a la crise du théâtre tout court en raison de la concurrence du cinéma. Et à Liège, par exemple, les fidèles de l'écran sont légion ; il existe plus de quinze salles ad-hoc (*sic*).

Il y a la crise des porte-monnaie, particulièrement désastreuse pour le Théâtre wallon qui recrute une bonne partie de son public dans la classe besogneuse.

Il y a surtout la crise spéciale, propre au Théâtre de chez nous. On peut établir un point de comparaison entre celle-ci et la grande crise économique.

De même que l'industrie s'est modernisée trop rapidement et, en raison de son machinisme excessif, a rompu l'équilibre existant entre la production et la consommation, la littérature dramatique wallonne, par son développement prodigieux, a transgressé la loi de l'offre et de la demande.⁵⁷²

J. Bertrand constate que le théâtre wallon a connu une effervescence entre 1920 et 1930, ce qui s'est matérialisé à Liège par le passage d'une scène spécifiquement wallonne – contre cinq théâtres d'opérettes et de comédies où seul le français était à l'honneur – à deux scènes, avec l'ouverture du Théâtre communal wallon du Trianon. Au cours de la même période, cet essor du théâtre dialectal s'est aussi vérifié dans les grandes villes wallonnes comme dans les campagnes, où « peu de villages ne possèdent une troupe dramatique dont le répertoire est plutôt wallon que français ».

Enfin, J.-M. Culot analyse la situation sous un autre angle. Si le public belge semble s'intéresser aux études folkloriques qui se multiplient dans l'entre-deux-guerres, il demeure par contre indifférent à la vie littéraire – sentiment « inné » chez le Belge, aux dires de J.-M. Culot – et particulièrement à celle des lettres wallonnes. Pour cette raison, J.-M. Culot appelle de ses vœux la formation d'une « élite wallonne » qui, tout en étant « accessible aux choses de l'art et de l'esprit », aurait gardé la connaissance du dialecte de ses pères, et « dont le devoir [serait] d'encourager les écrivains qui mènent le bon combat pour la défense de l'esprit de notre race »⁵⁷³. Pour l'heure, il constate toutefois le succès d'une littérature essentiellement orale :

⁵⁷² BERTRAND DE MARCHIN (JOSEPH), « Évolution de la littérature wallonne », LIÈGE FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE, XVI^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Verviers les 19, 20 et 21 mai 1934. Sous le Haut Patronage de S. M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration provinciale de Liège et de l'Administration communale de Verviers, Liège, Imprimerie Dehousse, [s.d.], *op. cit.*, p. 67-68.

⁵⁷³ CULOT, « Petit plaidoyer pour les lettres wallonnes », *op. cit.*, p. [1].

Seules les représentations théâtrales ont l'heur d'exciter la curiosité du public wallon et s'il lui arrive d'accorder son attention à quelque courte poésie publiée dans un journal régional, c'est l'extrême limite de l'intérêt qu'il porte à la littérature dialectale.⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. [1].

Chapitre IV. Le théâtre en wallon : agonie d'une langue et évolution de son théâtre (1945-1960)

1 L'État-nation belge de l'après-guerre : Le champ littéraire en Belgique romane et la précarité de la position wallonne

1.1 Le champ théâtral wallon pendant la guerre¹

Quelques semaines avant l'invasion du pays, le gouvernement se réunit pour discuter le budget. En matière linguistique, des tensions vives s'étaient exprimées, notamment par la personne du « député flamingant Timmermans [qui] avait présenté un amendement réclamant précisément la suppression de l'Article 37 réservé aux Lettres Wallonnes, en exposant que celles-ci n'étaient qu'une subdivision des Lettres Françaises tout comme, disait-il, la littérature du « latin argente » (latin du moyen-âge) est une subdivision des lettres latines, de même que les productions d'un Gezelle, d'un Grauls, d'un Lindemans sur (*sic*) les dialectes flamands sont du domaine de la culture, des lettres et de l'histoire néerlandaises »².

En octobre 1941, l'attention de l'U.N.F.D.W. est attirée par le C.C.E.Fr. (Conseil culturel d'expression française) qui propose l'introduction obligatoire du wallon à l'école, proposition pour laquelle l'Union avait longuement milité avant la guerre. Ses dirigeants refusèrent toutefois « la réalisation de [leurs] désirs, sous l'occupation »³ et informèrent le secrétaire du C.C.E.Fr. qu'ils demandaient « qu'on ait le courage d'attendre que la paix soit revenue pour réclamer cette réforme afin que nos adversaires ne puissent avoir le droit d'évoquer la moindre compromission »⁴. Contre l'avis de l'U.N.F.D.W, la proposition du C.C.E.Fr. suivit quand même son chemin : « Notre avis fut examiné par le Conseil culturel... qui décida de passer outre. Ce fut une faute »⁵.

¹ Malgré le titre du chapitre IV et celui du point 1, nous plaçons ici une (très brève) réflexion sur la situation du champ théâtral wallon pendant la Seconde Guerre mondiale, cette réflexion sera un utile contrepoint au Chapitre V. Les autres institutions du théâtre d'amateurs, 2. 1940-1944.

² STÉVART (FERNAND), « Rapport sur l'activité de l'U.N.F.W. pour la période de 1939 à 1946 », FÉDÉRATION WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L., *XXII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons*, Tenu à Nivelles les 9-10 juin 1946 (Pentecôte), Nivelles, Imprimerie Quinot Frères, 1946, p. 62-63.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 68. Lettres des 6 et 11 octobre 1941 de l'U.N.F.D.W au secrétaire du C.C.E.Fr.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

Le 15 avril 1942, la proposition ayant abouti, les inspecteurs principaux et cantonaux de l'Enseignement primaire de la région wallonne furent avertis, par la circulaire 96/P.G.⁶, de l'utilisation du wallon dans l'enseignement primaire. En 1946, Stevart écrira que l'exemplaire de cette circulaire conservé dans les dossiers de l'U.N.F.D.W. porte la mention suivante : « parfait ... sauf la date et la signature. Trop tard ou trop tôt »⁷. Cette circulaire fit parler d'elle dans les journaux de l'Occupation, à travers notamment les articles de Paul-Louis Danchan dans le *Soir volé*. Le 11 mai 1942, le journaliste signe un article où il mélange les noms de fonctionnaires allemands et d'écrivains wallons, ce que l'U.N.F.D.W. déplora en 1946 :

À l'avis du professeur allemand Monch de l'Université de Heidelberg, du Dr Pétri, cet autre savant philologue allemand, de Hubermont et de Mignolet, aux travaux des « journées de Liège » de la communauté culturelle wallonne, au slogan « ceux qui persistent à regarder du côté du sud », l'auteur de ces articles osait allier des noms comme ceux de Mme Rita Lejeune, de Jules Feller et de Marcel Fabry ! Le voilà bien le danger des initiatives prises sous l'occupation.⁸

1.2 L'identité wallonne après la guerre

Au moment où nous voyons s'ébaucher l'unification de l'Europe qui assurera à celle-ci, espérons-le, un nouvel essor, il serait souhaitable que chaque nation s'attache à sauvegarder les traits précieux qui lui sont propres, sous peine de s'effacer dans une masse sans relief. Rien ne pourrait mieux conserver une personnalité à notre pays que le théâtre dialectal, dont la vocation est si humaine et si vivante.

(S.M. le Roi lors de la réception du Conseil d'administration de l'Union Nationale des Fédérations Wallonnes en novembre 1957, à l'occasion du XXV^e anniversaire de la « Coupe du Roi Albert »).⁹

⁶ La circulaire 96/P.G. fut signée par le secrétaire général du ministère de l'Instruction publique et envoyée par la Direction de l'Enseignement primaire, 1^{re} Section.

⁷ STÉVART, « Rapport sur l'activité de l'U.N.F.W. pour la période de 1939 à 1946 », *op. cit.*, p. 68.

⁸ *Ibid.*, p. 68-69.

⁹ Cité in LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, *op. cit.*, p. 7.

On l'a dit, on l'a affirmé à plusieurs reprises au cours de ce Congrès [1954] que non seulement le théâtre wallon se mourrait (*sic*) mais que le wallon tout court agonisait. Et bien, je pense que ce n'est pas exact. Le wallon réagit comme le reste : il évolue. Le wallon est en train de faire sa mue comme le français l'a faite à un moment donné de son histoire. Ceci prouve que le wallon est une langue vivante car il évolue.¹⁰

1.2.1 *La langue wallonne : défense socio-institutionnelle et illustration littéraire d'une identité linguistique*

1.2.1.1 Défense socio-institutionnelle

Nous avons mis en évidence, au chapitre III, la pression extérieure incontestable que les dialectes wallons avaient dû affronter dès avant la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, la situation est encore plus morose, le wallon perdant « à la fois des usagers et des éléments de son originalité »¹¹, autant dire des aspects qui assurent la pérennité de toute langue. Francard énumère des facteurs qui expliquent cette évolution radicale (surtout pour les régions rurales) des dialectes wallons :

Industrialisation accélérée, brassage accru des populations, développements des communications et des médias sont autant de facteurs qui ont déstabilisé ces communautés autrefois repliées sur elles-mêmes. Dans le même temps, l'inadéquation des dialectes locaux à permettre une communication à l'échelle du village planétaire s'est révélée patente. Les identités qui se fondaient sur les particularismes n'ont pas résisté aux standardisations en tous genres proposées comme modèles de développement et de bien-être.¹²

É. Lempereur attire cependant l'attention sur la différence entre le wallon, langue parlée, et le wallon, langue écrite. Sous l'influence des universitaires – entre autres – la pureté du langage wallon se serait en effet accrue, mais aussi la richesse d'expression, l'étendue des

¹⁰ BERTRAND (JOSEPH) *et al.*, « L'Orientation du Théâtre wallon. [Débat] », ROYALE FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *XXIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Liège, les 12 et 13 juin 1954. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale de Liège, de l'Administration communale de Liège. Compte-rendu*, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., [Intervention d'E. Haucotte], p. 135-136.

¹¹ BAL, « Pourquoi j'écris en wallon », *op. cit.*, p. 13.

¹² BLAMPAIN *et al.*, *Le français en Belgique. Une langue, une communauté*, *op. cit.*, Chapitre 12. Le français en Wallonie, p. 231. Francard affirme aussi qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce sont majoritairement des couples unilingues français qui se forment, et qu'il n'a donc fallu qu'un demi-siècle pour que le français assure son hégémonie dans les communautés rurales, in BLAMPAIN *et al.*, *Le français en Belgique. Une langue, une communauté*, *op. cit.*, p. 232.

thèmes, la profondeur, alors que l'expérience quotidienne révèle une diminution de l'usage du wallon dans l'expression des sentiments ou au travail¹³.

Si le wallon est effectivement pris de vitesse par la langue française et tend à devenir une seconde langue, ses défenseurs sont loin de s'avouer vaincus après 1945 et font preuve d'initiatives pour assurer la survie des parlers wallons dans « les siècles à venir », que ce soit par l'encouragement du « Wallon à l'École » ou de la proposition d'une langue académique.

1.2.1.1.1 *Le « Wallon à l'École » et la défense, en Europe, des langues et des cultures régionales*

Lorsqu'ils analysent ses rapports entre la culture wallonne et la culture française, A. Bouvet et A. Carlier envisagent celle-là comme une « province de la culture française dans le monde », et affirment qu'« à l'heure où les relations internationales se multiplient, il ne saurait être question de limiter son horizon à celui du terroir »¹⁴.

En 1954 (XXIV^e Congrès), six vœux furent votés pour l'enseignement du wallon à l'école, dont quatre étaient en « réalisation latente » et dont deux n'étaient pas encore réalisés en 1958. Alors que des comités locaux du « Wallon à l'École » sont en veilleuse à Seraing, Bruxelles, Verviers, Châtelet, Chenée et Liège (le Comité des écoles libres de l'Arrondissement de Liège), le Comité de Dison poursuit sa tâche. Il faut aussi ajouter le concours organisé par les « Rêlîs Namurwès » et le concours scolaire organisé par la Fédération du Hainaut¹⁵. Selon F. Stévert, les chiffres indiquent une augmentation du nombre de participants aux concours scolaires :

¹³ STÉVART (FERNAND), « Le wallon dans l'enseignement [1960] », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L. NIVELLES, *XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Nivelles les 25 et 26 juin 1960. Compte rendu*, s.l., s.n., s.d., *op. cit.*, p. 112.

¹⁴ BOUVET, « Pour une radiophonie wallonne », *op. cit.*, p. 106.

¹⁵ STÉVART (FERNAND), « Le wallon dans l'enseignement [1958] », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE HAINAUT, *XXV^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Charleroi, les 14 et 15 juin 1958. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale du Hainaut, de l'Administration communale de Charleroi. Compte rendu*, Charleroi, Imprimerie de Charleroi-Viaduc, s.d., p. 67.

Tableau 9 STÉVART (FERNAND) *Le wallon dans l'enseignement [Ville de Liège. Concours scolaires wallons 1953-1954] s.d.*

Nous croyons utile enfin de donner les chiffres ci-après des concours de l'année scolaire 1953-1954 pour les écoles qui ont pris part aux épreuves organisées par le Comité liégeois :

Rédactions	1123
Versions	317
Récitations	468
Illustrations de proverbes wallons	92
Illustrations de proverbes (concours spécial pour l'Académie des Beaux-Arts)	12
Illustrations de textes wallons choisis par les élèves	6
Compositions musicales sur textes wallons	7
Compositions typographiques	19
Études et travaux spéciaux	1
	<hr/>
	2045 participations

Ces participations vont de l'école primaire à l'Université.

Les travaux sont présentés à l'Exposition des Lettres dialectales.

Cette année, le Comité distribuera 909 prix, 186 diplômes et 717 certificats de participation.

Tableau 10 STÉVART (FERNAND) *Ville de Liège. Concours scolaires wallons. (1957-1958) s.d.*

VILLE DE LIEGE.

Concours scolaires wallons. (1957-1958)

Rédactions	2299	participants
Diction	589	—
Illustrations de proverbes wallons	211	—
Versions Français-Wallon	205	—
Wallon-Français	125	—
Allemand-Wallon	8	—
Anglais-Wallon	7	—
Néerlandais-Wallon	20	—
Italien-Wallon	6	—
Espagnol-Wallon	10	—
Latin-Wallon	3	—
Grec-Wallon	6	—
	<hr/>	
	390	—
	<hr/>	
	3489	—

Les participants à ces concours liégeois de 1957-1958 provenaient des écoles liégeoises (Liège, Bressoux, Herstal, Grivegnée, Chenée, Montegnée, Rocourt, Vottem, Fléron, Jemeppe, Seraing, Ans), mais aussi de certaines écoles moyennes et supérieures provinciales ou communales de diverses localités de la province (Visé, Verviers, Spa, Stavelot, Malmedy, Marchin, Sprimont, Huy, Waremme). Le Comité délivra 173 diplômes (9 points et plus sur 10), 1.056 prix (8 points et plus) et 1.066 certificats de participation (de 6 à 7, 75 points sur dix). Dans les écoles situées en dehors de l'agglomération de Liège, le jury fut parfois amené à juger des travaux ou à entendre des récitations dans les dialectes les plus excentrés de la Wallonie, ceux de : Tournai, Malmedy, Wavre ou Virton. Il constata aussi quelques évolutions par rapport aux concours précédents : une tendance à s'exprimer dans un wallon moins pur (sous l'effet d'expressions françaises traduites en wallon approximatif, et de l'infiltration de l'argot), une amélioration sensible de la valeur des récitations wallonnes¹⁶, mais aussi que des écoles fréquentées majoritairement par des étudiants de familles « bourgeoises » s'efforçaient de présenter davantage de concurrents, et que le wallon de ces étudiants-là « est de plus en plus pur ». Malgré ces résultats encourageants, F. Stévant ne se lasse pas de répéter deux vœux déjà exprimés auparavant :

- Obtenir, dès que possible, l'instauration d'un cours officiel de dialectologie wallonne dans le programme de l'École Normale
- Coordonner les initiatives dispersées en provoquant une rencontre des divers groupements qui s'intéressent à la question de l'usage de la langue vernaculaire dans l'enseignement ou qui organisent des concours scolaires wallons.¹⁷

Après l'expérience temporaire du Cours de langue et de littérature wallonnes organisé à l'Université de Liège en 1924, il fallut attendre 1957 pour que l'Échevinat de l'Instruction publique de la ville de Liège propose à nouveau ce cours et en confie l'organisation à une Commission comprenant les Présidents des Cercles littéraires wallons et de la Fédération Wallonne liégeoise et du Comité « Le Wallon à l'École », et le fonctionnaire chargé de l'éducation populaire ; cette commission étant placée sous la présidence de Léon Warnant, secrétaire-adjoint, représentant le Président de la S.L.W.¹⁸. Une telle mesure fut proposée pour rencontrer les attentes des nombreux écrivains du terroir – une « efflorescence nouvelle de la littérature dialectale ayant été constatée » –, et pour endiguer la déformation progressive de la

¹⁶ À la même époque, F. Stévant constate que les cours de diction française des sections locales de l'Alliance française de Belgique prennent aussi un essor remarquable, in *Ibid.*, p. 69.

¹⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸ STÉVANT (FERNAND), « Les cours de langue et de littérature wallonnes de la ville de Liège », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE HAINAUT, *XXV^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Charleroi, les 14 et 15 juin 1958. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale du Hainaut, de l'Administration communale de Charleroi. Compte rendu*, Charleroi, Imprimerie de Charleroi-Viaduc, s.d., p. 72.

langue wallonne. Un Cours temporaire gratuit (120 heures réparties sur deux années) fut donc institué à l'intention des écrivains wallons, d'anciens lauréats des concours scolaires et d'auditeurs libres âgés de 15 ans au moins (les conférenciers furent rémunérés – 150 F – sur les crédits du budget communal de l'Éducation populaire). Pour l'année 1957-58, 91 inscriptions furent recueillies et, en juin 1958, la moyenne de fréquentation était de 45 auditeurs¹⁹. F. Stévert fournit la liste des cours :

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

Tableau 11 STÉVART (FERNAND) *Les cours de langue et de littérature wallonnes de la ville de Liège s.d.*

COURS

Langue wallonne - 20 heures - M. E. LEGROS, Docteur en Philosophie et Lettres, Chef de travaux à l'Université de Liège.

Histoire de la Littérature wallonne - 18 heures - Mme R. DEHOUSSE-LEJEUNE, Agrégée de l'Enseignement supérieur, Professeur à l'Université de Liège.

Analyse d'œuvres - 30 heures - M. J. VAN CROMBRUGGE, Directeur de l'Ecole normale de la Ville (10 heures) et M. L. WARNANT, Agrégé de l'Enseignement supérieur, Chef de travaux à l'Université de Liège (20 heures).

Exercices de prose - 20 heures - M. J. DUCHESNE, Professeur, critique littéraire et écrivain wallon.

Exercices de versification - 20 heures - M. M. DUCHATTO, Président de la Société de Langue et de Littérature wallonnes, écrivain wallon.

CAUSERIES

1. **Les origines de la Wallonie** - M. M. DELBOUILLE, Membre de l'Académie de Langue et de Littérature françaises, professeur à l'Université de Liège.
2. **Rénovation de la chanson wallonne** - M. D. BOVERIE, journaliste, écrivain wallon.
3. **Idem** - M. E. LEMPEREUR, Professeur, écrivain wallon.
4. **Bibliographie** - M. F. STEVART, Inspecteur des bibliothèques de la Ville.
5. **Folklore** - M. R. PINON, Professeur, folkloriste.
6. **Musée de la Vie wallonne** - M. E. REMOUCHAMPS, Directeur du Musée de la Vie Wallonne.
7. **Théâtre wallon** - M. M. DUCHATTO.
8. **Technique du Théâtre wallon** - M. R. JACQUES, Directeur d'Ecole honoraire.
9. **Esthétique de la langue wallonne** - M. O. SERVAIS, Directeur de l'Office de l'Enregistrement, homme de lettres.
10. **Problèmes posés dans d'autres littératures dialectales** - M. R. GRAFE, Professeur, Président de la Commission dialectale de l'A. P. I. A. W.
11. **Idem** - M. STEVART.
12. **Organisation fédérale et encouragements officiels** - M. R. JACQUES.
13. **Sources d'inspiration** - M. G. REMY, Président du Conseil provincial, journaliste.
14. **Comment préparer un texte pour le dire en public** - Mlle J. D'INVERNO, Professeur de diction, écrivain wallon.

Pour l'année 1958-1959 la répartition des auditeurs inscrits (selon l'âge, la catégorie professionnelle, la localité d'origine) était la suivante :

Tableau 12 STÉVART (FERNAND) Les cours de langue et de littérature wallonnes de la ville de Liège
[Répartition de la population des cours de langue et de littérature wallonne en 1958-1959 s.d.]

Parmi les 91 auditeurs inscrits, il y a 72 auditeurs masculins et 19 féminins.

Ces 91 auditeurs comprennent 47 écrivains wallons ou affiliés à des cercles littéraires wallons, 10 membres de cercles dramatiques wallons et 8 anciens lauréats des concours scolaires wallons.

Le plus jeune auditeur est âgé de 14 ½ ans et l'ainé est âgé de 77 ans.

La population de ces cours se répartit comme suit :

A. Par âge :

moins de 15 ans	1
» 15 à 20 ans	9
» 20 » 30 »	5
» 30 » 40 »	13
» 40 » 50 »	18
» 50 » 60 »	20
» 60 » 70 »	17
plus de 70 ans	8

Total 91

B. Par professions :

Ajusteur	1	Docteur en médecine	1
Architectes	2	Docteur en droit	1
Armée (officier supérieur, officier, sous-officier, militaire de carrière)	4	Ebéniste	1
Artiste dramatique	1	Electriciens	2
Bandagiste	1	Employés, chefs de bureau, secrétaires	12
Bibliothécaires	2	Personnel enseignant	3
Brigadier d'usine	1	Etudiants	8
Cantonnier-voyers	1	Fonctionnaires	6
Chaudronnier	1	Fonctionnaire douanes	1
Chef de réseau aérien	1	Fulminatier	1
Colonial pensionné	1	Inspecteurs d'assurances	2
Commissaire de police honoraire	1	Marchand ambulant	1
Comptables	3	Mineurs	2
Conducteur de tramways	1	Négociant	1
Contremaîtres	3	Prêtre	1
Demoiselle de magasin	1	Puéricultrice	1
Député	1	Relieur	1
Dessinateur	1	Représentant de commerce	1
Téléphoniste	1	Tailleur	1
Tolier en carrosserie	1	Sans professions (rentiers, ménagères)	11
Tourneur-outilleur	1	Profession non précisée	1
Vérificateur des contributions	1		
			91

C. Par localités d'origine :

Liège	41	Fléron	1
Seraing	5	Jemeppe-sur-Meuse	1
Grivegnée	5	Forêt-Trooz	1
Ans	5	Sclessin	1
Ougrée	4	Val-Saint-Lambert	1
Chenée	3	Saive	1
Herstal	3	Heure-le-Romain	1
Wandre	3	Barchon	1
Bressoux	3	Mons-Crotteux	1
Alleur	2	Xhendremael	1
Angleur	1	Lanaye	1
Glain	1	Wembeck-Ophem	1
Montegnée	1		
Vivegnis	1		
Jupille	1		91

En 1960, à la différence de ses homologues pessimistes sur la situation du wallon en Belgique, F. Stévant, affirme :

Les quelque 40.000 rédactions wallonnes, les milliers de versions et thèmes français-wallon et wallon-français et les travaux de transposition en wallon de textes allemand, flamand, anglais, italien, espagnol, latin, grec, polonais et russe, les illustrations de proverbes wallons, les compositions typographiques wallonnes, les compositions musicales sur textes wallons que nous avons recueillis depuis un quart de siècle, nous apportent l'assurance que non seulement les jeunes parlent un wallon relativement correct et que ce wallon chez les citadins s'améliore du reste au cours des études primaires et moyennes par contacts avec leurs condisciples de la banlieue et des régions rurales, mais encore qu'ils peuvent l'écrire dans d'assez bonnes conditions souvent, dans des conditions remarquables parfois (hormis la connaissance précise de l'orthographe Feller, bien entendu). Ces travaux sont souvent plus spontanés, plus sincères et pour tout dire, moins maladroits que ceux qu'ils présentent en un français qui reste terriblement dialectisé, ce français étonnant qu'on redécouvre avec ahurissement lorsqu'on entend à la radio des interviews prises sur le vif dans la rue. Et les centaines de récitations wallonnes que nous entendons chaque année, (*sic*) nous renforcent dans cette opinion. Même lorsque nous avons quelques déceptions, lors d'un premier contact avec les plus jeunes des élèves citadins, nous les oublions rapidement dès que nous enregistrons les progrès accomplis avec bien peu d'efforts dans ce domaine²⁰.

Pour d'autres agents wallons, moins optimistes, ces chiffres encourageants ne peuvent masquer la régression des dialectes wallons semblable à celle rencontrée par le Breton. Si l'on constate effectivement une « évolution » du wallon, c'est « dans le sens d'une adoption quasi totale des vocables français pour tout ce qui est neuf. Or, comme tout ce qui est vieux s'en va, il n'y a rien à faire, c'est le neuf qui restera et notre dialecte évolue, nous ne pouvons pas le cacher »²¹. Ce constat sera encore confirmé par des enquêtes réalisées dans les années 1980 dans de petites communes rurales :

[elles] montrent qu'il n'y a plus de Wallons ne parlant que le dialecte. Le wallon est donc devenu partout une seconde langue, après le français, mais il n'est plus guère employé que par des locuteurs âgés de cinquante ans ou plus. Les jeunes ne le pratiquent plus guère ; beaucoup ne le comprennent même plus ou s'ils en connaissent encore quelques bribes, ce sont en général des termes qui sont passés en français régional.²²

En France, à la fin des années 1950, les pouvoirs publics semblent réaliser ce qu'A. Carlier préconisait déjà en 1938 : la nécessité d'encourager l'affirmation des mouvements régionalistes de la France et de la Belgique. Au Congrès de 1960, F. Stévant présenta la

²⁰ LÉONARD (LUCIEN), « Littérature dialectale et radiodiffusion », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L. NIVELLES, *XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Nivelles les 25 et 26 juin 1960. Compte rendu*, s.l., s.n., s.d., [Intervention de F. Stévant], p. 75.

²¹ *Ibid.*, [Intervention d'E. Haucotte], p. 78.

²² PIERRET, « Les dialectes de la Wallonie », *op. cit.*, p. 35.

proposition française de loi Bayou (n° 251)²³ relative à l'enseignement des langues régionales, une proposition qui, aux dires de F. Stévant, ne retint pas l'attention de la grande presse belge, mais dont il voit la grande proximité avec les revendications des Wallons. Cette proposition de loi fut inspirée par la prise de conscience qu'en Europe seules la France et L'Espagne franquiste – ce régime proscrivant le catalan et le basque de ses écoles – ignoraient leurs langues régionales²⁴. Avec un demi-siècle de retard, les signataires de la proposition de loi souhaitèrent la révision de la politique à l'égard des langues et des cultures régionales, non par provincialisme, mais « par souci de l'avenir et guidés par un idéal de progrès et de véritable démocratie »²⁵. Comme le remarque F. Stévant, aucune « proscription » officielle de l'enseignement des dialectes n'existait à l'époque en Belgique, mais elle existe de fait par l'absence d'une loi Deixonne ou autre. Par ailleurs, après vingt-cinq ans de réalisations encourageantes, les activités du groupement « Le Wallon à l'École » étaient encore mal vues par certains membres du personnel enseignant, et admises avec sympathie par les seules autorités locales ou régionales, mais pas nationales. F. Stévant formule donc le vœu que le « Gouvernement [...] établisse une égalité de traitement entre les cultures et les littératures belges, sur le plan des conventions universitaires »²⁶.

É. Lempereur réagit à cette proposition de F. Stévant pour attirer l'attention sur la différence profonde qui sépare les mouvements littéraires wallons des mouvements régionalistes français, et sur la politique culturelle propre à la Belgique :

Alors que chez nous, nous développons cet amour, cette culture du wallon mais en l'intégrant dans le grand cadre français, les Occitans et les Bretons veulent eux développer leur culture à côté de la culture française.²⁷

En Belgique romane, les initiatives provinciales en matière de défense de la langue et de la culture wallonnes varient fortement (notamment entre la province de Liège et celle de Hainaut, ne fût-ce qu'au niveau universitaire), ce qui entraîne L. Philippart²⁸ à s'exprimer sur la « politique culturelle » de l'État :

²³ Cette proposition est enregistrée à l'Assemblée nationale le 24.07.1959, annexée au procès-verbal de la séance du 24.07.1959, et renvoyée à la Commission des Affaires culturelles, familiales et sociales. Cette proposition fait suite à l'adoption par le parlement français le 11 janvier 1951 de la proposition de loi de M. Deixonne, première reconnaissance d'un patrimoine culturel national passé jusque-là sous silence.

²⁴ À ce propos, F. Stévant remarque que les Français connaissent mal la situation de l'organisation de l'enseignement chez leur voisin du Nord.

²⁵ STÉVANT, « Le wallon dans l'enseignement [1960] », *op. cit.*, p. 92.

²⁶ *Ibid.*, p. 107.

²⁷ *Ibid.*, p. 113. F. Stévant reconnut aussi qu'on ne pouvait parler, en Belgique, de mouvements séparatistes.

²⁸ Président de la Société des belges des professeurs de français, philologue classique.

[...] nous ne sommes pas un pays qui dispose spécialement d'une politique culturelle. Elle est encore à inventer, cette politique culturelle, elle existe peut-être dans certaines régions, dans certaines provinces, mais singulièrement limitée pour ne pas dire dérisoire.²⁹

Il affirme aussi que, si des moyens matériels venaient à être octroyés, il faudrait veiller à la mise en place d'une politique culturelle nationale cohérente. Ce n'est qu'à ce niveau qu'il est possible d'éditer, de diffuser, de faire connaître ; l'expérience lui ayant montré que, dans l'enseignement, rares sont les professeurs de français qui acceptent de s'intéresser aux rapports de la littérature wallonne et de la littérature française. Mais l'attitude des responsables du « Wallon à l'École » demeura frileuse et, en marge de l'initiative « le Wallon à l'École », ils tentèrent d'amener des étudiants de l'Athénée du Centre à s'intéresser à la langue et à la culture wallonnes. E. Haucotte, M. Lefèvre et L. Philippart, qui suivirent la mise en place de ce projet, sont unanimes pour affirmer la nécessité de créer un climat favorable à ce genre d'initiatives, avant de songer à un enseignement systématique³⁰. En 1958, les propos de L. Philippart révèlent une réflexion inédite sur la situation particulière du bilinguisme en Belgique, une réflexion qui prend en compte la dialectique franco-flamande, mais aussi wallon-française :

Nous sommes Wallons et Français ; ici en Wallonie, nous ne sommes pas nécessairement Wallons et Flamands et nous n'avons pas non plus à renier notre propre nature de Wallon pour considérer la langue française comme une langue étrangère. [...] Notre langue française est une langue qui n'est peut-être pas aussi maternelle qu'on le croit volontiers et qu'il s'agit d'enseigner en Belgique parfois avec la rigueur d'une langue étrangère. Ce n'est qu'à cette condition-là qu'on peut espérer un jour la connaître et la pratiquer d'une manière efficace.³¹

La défense de la langue wallonne était loin d'être résolue à la fin des années 1960, époque où certains jeunes écrivains rejoignirent à Charleroi l'A.R.L.W.C. et, conscients de la menace qui pesait sur le wallon, s'interrogèrent sur la présence de cette langue dans l'enseignement, dans la chanson et dans les médias : « ils [décidèrent de] solliciter davantage les pouvoirs publics pour que ceux-ci leur permettent de réaliser des éditions de qualité »³².

1.2.1.1.2 *La culture flamande : un vieil ennemi*

J. Morayns – auteur wallon vivant à Bruxelles – exprime une perception de la situation socio-linguistique belge qui révèle l'inégalité des cultures nationales, une perception qui avait déjà cours avant la guerre, à savoir le refus de considérer que la culture flamande

²⁹ STÉVART, « Le wallon dans l'enseignement [1960] », *op. cit.*, p. 117.

³⁰ *Ibid.*, p. 118.

³¹ *Ibid.*, [Intervention de M. Philippart], p. 118-119. Le début de cette citation ne manque pas d'ambiguïté.

³² FAUCONNIER, « Du côté des groupements littéraires wallons », *op. cit.*, p. 82.

mérite, en Belgique, une reconnaissance institutionnelle semblable à celle de la culture française :

Par conséquent, il y a deux cultures en Belgique, ne parlons pas de culture wallonne, ça c'est la nôtre, mais il y a la flamande et la française, et je considère que la culture française n'a quand même rien à craindre de la culture flamande. Donc deux cultures qui s'affrontent, c'est la supérieure qui doit l'emporter.³³

Dans le même état d'esprit, mais en insistant sur les ruses financières de certains compatriotes flamands, F. Stévant – qui souhaite faire aboutir les revendications culturelles wallonnes – refuse qu'on écrive ouvertement que le wallon disparaît, et rappelle que cette affirmation inexacte ne pourrait que leur nuire dans un pays comme la Belgique :

Anormalement composé de deux communautés dont le moins qu'on puisse dire est que l'une des deux entend tirer le plus grand profit du revenu national au détriment des intérêts culturels de l'autre, pour ne nous en tenir qu'à nos seules préoccupations du jour, il n'y est pas avantageux d'être pessimiste.³⁴

1.2.1.1.3 *Une langue wallonne académique*

Après la Seconde Guerre mondiale, pour contrer le double mouvement d'une francisation inéluctable du wallon et du refus – par certains locuteurs wallons – de tout apport lexical nouveau de la vie moderne, certains préconisèrent la création d'une « langue wallonne académique » dont le travail des littérateurs (« les œuvres d'un Haust, d'un Carlier, des Deprêtre et Nopère, d'un Coppens, d'un Pirsoul ») devait poser les premiers jalons. Désireux de voir naître cette langue officielle wallonne, A. Deltenre précise :

ce que je souhaite, ce n'est pas la disparition des patois chers à chaque région, ce n'est pas non plus l'abâtardissement des dialectes, mais la survivance de nos parlers, dans les siècles à venir, grâce à une langue wallonne qui aurait son origine dans le beau langage de nos pères.³⁵

L'auteur de ce vœu compare son souhait à ce que d'autres firent pour d'autres langues : Mistral qui créa le provençal ; l'unification des dialectes gaéliques qui forma la langue irlandaise ; l'hébreu, langue morte, qui devint langue officiel en Israël, l'esperanto du D^r Zamenhof, les « voisins du Nord, les Flamands » qui « ont unifié leurs dialectes, créé une langue qui fait leur supériorité dans l'unité nationale »³⁶. Avant A. Deltenre, ce désir fut déjà exprimé, par J. S. Renier, Jules Feller, le Révérend Père Grignard et, à la fin des années 1950,

³³ LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », *op. cit.*, [Intervention de J. Morayns], p. 71.

³⁴ *Ibid.*, [Intervention de F. Stévant], p. 77.

³⁵ DELTENRE (ARMAND), « Pour une langue wallonne », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE A.S.B.L. NIVELLES (dir.), *XXVII^e Congrès de langue, de littérature et d'art dramatique wallons organisé à Nivelles les 25 et 26 juin 1960. Compte rendu*, s.l., s.n., [1960], *op. cit.*, p. 130.

³⁶ *Ibid.*, p. 129.

par Paul Bay, mais l'on y répondit par « le silence, l'indifférence ou le haussement d'épaules »³⁷.

À la fin des années 1990, la proposition d'une « *koiné* qui gommerait les nombreuses variantes locales » était encore à l'ordre du jour, avec l'idée que cela permettrait d'étendre l'aire géographique de cette langue, en même temps que le statut linguistique de cette *koiné* deviendrait indiscutable, « surtout auprès des instances européennes »³⁸.

1.2.1.2 Illustration littéraire

Après 1945, la situation changea tant du point de vue de l'habitus de l'auteur dialectal que du destinataire de la production littéraire wallonne. W. Bal présente le nouveau cadre en ces termes :

Plusieurs de ces poètes sont des intellectuels, des universitaires qui, par ailleurs, disposent d'une langue de culture – le français – à grande diffusion et sont ouverts à une ou plusieurs littératures de rang universel.³⁹

Quelles sont les motivations qui poussent les auteurs bilingues à écrire en français et pour qui écrivent-ils ? À en croire W. Bal, ce n'est ni une intention subversive à l'égard du français, ni la « recherche d'une gloire littéraire au rabais », ni non plus une certaine « facilité de l'écriture patoisante » qui justifient le choix de ces auteurs, d'autant plus que le poète wallonnant est sans cesse tourmenté par l'absence de lecteurs, tant du côté du monde patoisant, que de celui du public littéraire « cultivé » qui « méprise ou méconnaît le plus souvent les lettres dialectales »⁴⁰.

Une remarque récurrente à laquelle doivent faire face les littérateurs wallons est celle d'avoir opté pour le particularisme, et donc pour la communication forcément restreinte. Pourtant le choix de cette langue est moins redevable d'un « attachement au 'petit pays' »⁴¹, qu'à une séduction due à l'alchimie poétique, à la synthèse de deux objets singuliers, que C.-F. Ramuz a désignés en ces termes : « ceux qui existaient devant moi et ceux qui ont existé ensuite dans le texte dont je suis l'auteur, étant venus au texte à travers moi, par une espèce de passage où réside précisément tout le problème »⁴². Selon les auteurs et les moments

³⁷ *Ibid.*, p. 128

³⁸ FAUCONNIER, « Du côté des groupements littéraires wallons », *op. cit.*, p. 77. J.-L. Fauconnier explique que les institutions européennes ont tendance à écarter des programmes d'aides les « parlers qui ne possèdent pas une modalité standardisée ».

³⁹ BAL (WILLY), « Pourquoi j'écris en wallon », in *Ibid.*, p. 14. Il cite, comme exemple, Louis Remacle et Marcel Hicter.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹ *Ibid.* p. 14.

⁴² Cité in *Ibid.*, p. 15.

historiques (après 1945), le wallon a constitué une langue d'identification pour des êtres désireux de retrouver une certaine authenticité ou cherchant à se rebeller contre l'évolution du monde :

Ainsi, dans le sillage de mai 68, certains ont senti le wallon comme le langage de la révolte existentielle ou sociale. À l'heure actuelle, un groupe actif de jeunes veut faire reconnaître dans le wallon le marqueur de notre identité culturelle. Une sorte d'effroi devant la mutation accélérée du monde amène d'aucuns à chercher dans le wallon une valeur de refuge, un havre de nostalgie. Tel poète, tout autrement orienté, trouve dans sa langue des mots, des accents pour dénoncer les horreurs de l'Algérie.⁴³

En revanche, d'autres agents wallons, fortement imprégnés encore des poncifs⁴⁴ concernant les prétendues limitations intellectuelles des parlers wallons tiennent des discours qui soulignent les inaptitudes de la langue wallonne à traduire le flux de conscience intérieur, expliquant ainsi l'éloignement du théâtre wallon d'un « théâtre d'intériorité » :

C'est que la vie affective n'a point, en wallon, cette éloquence d'immédiateté dont disposent les langues « émancipées » au terme d'une vieille tradition de lyrisme galant. Elle n'a pas, elle n'a jamais accusé non plus, dans les milieux patoisants, cette propension à se manifester par le truchement d'un langage introspectif. Seule l'expression indirecte, allusive, voire purement muette (de si grande efficacité à la scène !) aurait pu, tout en garantissant le respect de la vérité et des mœurs et du parler, rencontrer la contrainte de cette nouvelle situation en rapport avec un théâtre d'intériorité. Seulement, pareille technique eût requis une habileté, une finesse d'exécution, un doigté, un bon goût, un sens de la valeur d'approfondissement du silence qui ne sont pas donnés à tout le monde.⁴⁵

Et A. Maquet de s'étonner que le théâtre wallon n'ait pas emboîté le pas au théâtre d'avant-garde français, compte tenu de la richesse expressive des langues wallonnes :

Mais qu'ils réfléchissent un instant au nombre de voies explorées depuis un demi-siècle (déjà !) par le génie français rien qu'avec son théâtre d'avant-garde, celui précisément qui répugne au rôle de révélateur du monde intérieur, préférant s'exhiber, dans son langage et son spectacle, comme son propre personnage. Il y a de quoi s'étonner à vrai dire, que notre wallon, si luxuriant de formes, si juteux d'expressivité et si amoureux choyé par tous ceux qui le découvrent dans ses inestimables richesses, ne se soit jamais imposé à aucun auteur comme fondement même d'un théâtre du verbe où l'on prendrait plaisir à voir miroiter le monde au prisme des mots. Ne peut-on imaginer enfin – rêver – qu'à partir de l'idiome cher à notre cœur se développe un jour, côté cour et côté jardin, une espèce scénique dont les traits tiendraient davantage de la particularité de la pâte linguistique que de la nature du tempérament qui l'a modelée ?⁴⁶

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴ Cet avis émis par A. Maquet en 1995 ne porte pas sur une période bien déterminée de la production théâtrale wallonne et pêche par une généralisation excessive, comme nous le montrerons *infra*, entre autres dans 3. La distinction : langues, dramaturgies, codes esthétiques, genres, thématiques.

⁴⁵ MAQUET, « Radiographie d'un malade qui s'ignore : le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 18-19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

1.2.2 *Pour un théâtre national wallon*

Alors qu'aucune solution n'a encore été trouvée pour harmoniser linguistiquement les différents parlers wallons, l'idée d'un « Théâtre National Wallon » est plus que jamais d'actualité en 1960. Un article avait déjà paru à ce sujet dans un journal liégeois lorsque L. Lejeune fit une intervention au Congrès de 1960. Dans l'article de journal cité par L. Lejeune, la question artistique wallonne est mise en compétition avec le théâtre flamand :

- Nous ne voyons pas quant à nous d'objections valables à articuler contre un projet qui pourrait, s'il se réalisait, rendre un lustre nouveau à notre littérature dialectale et montrer aux talentueux dirigeants du « Vlaamse Volksstoneel » que nous pouvons aussi bien faire qu'eux, ici chez nous.
- Pour une fois, les Wallons ne pourraient-ils penser à l'échelle de la Wallonie ?⁴⁷

Cette volonté d'instituer un Théâtre National Wallon se lit – pour la première fois dans le chef des agents wallons – comme le souhait d'instaurer une union nationale dans le domaine dialectal, une convergence des buts et des moyens que l'I'U.N.F.D.L.W. n'a pas réussi à mettre en place – ou si peu – en trente-cinq ans de fonctionnement. Plus précisément, L. Lejeune conçoit son projet de la façon suivante : « Une même œuvre, jouée dans nos différents dialectes par des troupes constituées sur place, mais dans une mise en scène unique »⁴⁸. Si la langue académique wallonne a peu de chance de voir le jour, c'est donc la mise en scène qui œuvrera à l'unification du champ culturel wallon. L. Lejeune n'ignore pas les objections nombreuses que cette idée pourrait susciter et en démonte quelques-unes. Il ne pense pas, par exemple, qu'un tel Théâtre pourrait porter préjudice aux Sociétés dramatiques locales qui « n'oser[ai]ent plus se produire après une exécution du Théâtre National Wallon ». Prenant l'exemple du Théâtre National de Belgique, L. Lejeune constate que son travail a été bénéfique pour l'art dramatique français dans le pays. Par ailleurs, il ne songe pas à faire de ce futur Théâtre National une « grosse entreprise calquée sur le Théâtre National de Belgique : appointements au directeur, cachets aux acteurs, cars et camions à la disposition du Théâtre National Wallon, publicité coûteuse, etc. »⁴⁹. Au contraire, le théâtre dialectal reste un théâtre d'amateurs et le Théâtre National Wallon se devra d'être, à ses débuts, modeste dans ses moyens mais « riche en ses réalisations », seuls des défraiements étant accordés ; quant à la publicité, « il est certain que nul ne discutera l'opportunité de celle-ci à l'heure actuelle »⁵⁰.

⁴⁷ LEJEUNE (LÉOPOLD), « Au sujet d'un 'Théâtre National Wallon' », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L. NIVELLES, *XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Nivelles les 25 et 26 juin 1960. Compte rendu*, s.l., s.n., s.d., p. 49.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

Enfin, il n'est nullement dans l'intention de L. Lejeune d'ouvrir la porte à l'« impérialisme liégeois », puisque ce Théâtre devra être géré par un Comité comprenant des personnes des différentes régions wallonnes.

2 L'autonomisation du champ théâtral wallon

Après 1945, l'U.N.F.D.L.W. ne manqua pas de contribuer au rapprochement des Fédérations Nationales d'amateurs belges et des instances du Théâtre d'amateurs en Europe. Elle chercha aussi à élargir son domaine d'action (et de diffusion) en proposant la création des « Jeunesses théâtrales wallonnes », mais, en matière de droits d'auteur, elle ne réussit pas à améliorer la situation de ses agents. En fait, c'est davantage au niveau esthétique et technique qu'elle marqua une avancée, grâce essentiellement au soutien des services culturels du ministère de l'Instruction publique.

2.1 Institutionnalisation de l'U.N.F.D.L.W.

2.1.1 *Organisation*

En 1980, les activités de l'U.N.F.D.L.W. (de 1950 aux années 1970) sont résumées comme suit par É. Lempereur :

- en collaboration avec les fédérations provinciales, l'organisation d'une trentaine de congrès, indépendamment d'un congrès extraordinaire tenu à Liège en 1905, et d'une quarantaine de séances finales de la « Coupe du Roi » ;
- en collaboration avec le Service de l'Éducation populaire du ministère, plusieurs journées d'étude ou colloques ;
- l'organisation de concours annuels de littérature dramatique en vue d'enrichir et de renouveler le répertoire, de trouver l'acte inédit à imposer aux troupes finaliste (*sic*) de cette même « Coupe », ou d'encourager les jeunes auteurs ;
- la coordination et l'actualisation des vœux et résolutions des congrès et journées d'étude ;
- l'organisation générale de la « Coupe du Roi » ;
- la défense des intérêts matériels et moraux des cercles auprès des pouvoirs publics centralisateurs ;
- en collaboration avec les fédérations provinciales, la répartition en décentralisation de 35 spectacles-témoins offerts annuellement par le Service de l'Éducation populaire du ministère ;
- la coordination des travaux des fédérations provinciales ;
- l'interpénétration des productions théâtrales des régions wallonnes sur le plan de la qualité.⁵¹
-

⁵¹ LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, op. cit., p. 113.

Malgré ces nombreuses activités, elle ne fut pas à l'abri, dans les années 1970, des reproches de délégués fédéraux qui la considéraient comme étant devenue « routinière et conservatrice » et comme privilégiant trop la Coupe du Roi, au détriment des objectifs prioritaires. En 1976 (Congrès de Marcinelle), elle se réorganisa et changea son nom en « Union Royale des Fédérations Wallonnes »⁵².

2.1.2 *L'ère des synergies*

En 1952, l'Union Nationale des Fédérations Littéraires et Dramatiques Wallonnes entra dans le Comité National belge du Théâtre d'amateurs avec trois fédérations flamandes ; elles rejoignaient ainsi la Fédération Nationale des Cercles Dramatiques de Langue Française (1907), la Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes (1907) et la Fédération nationale des Dramatiques catholiques (1937), déjà réunies – provisoirement – dans une Commission interfédérale en 1940⁵³.

En 1960, l'U.N.F.D.L.W. collabore aux travaux de l'Association Internationale de Théâtre Amateur et du Comité National belge du Théâtre Amateur⁵⁴.

2.2 Les « Jeunesses théâtrales wallonnes »

Constatant que les débats du style « Où va le théâtre wallon ? » reviennent régulièrement sans que de véritables solutions soient apportées à la crise du théâtre dialectal, et que la moyenne d'âge des spectateurs de ce théâtre varie entre soixante et septante ans⁵⁵, Jo Duchesne suggère de créer les « Jeunesses théâtrales wallonnes », à l'instar des « Jeunesses musicales » imaginées par les responsables de l'éducation et de la jeunesse, cette initiative ayant rencontré un vif succès⁵⁶, tout comme l'initiative du Festival du Jeune Théâtre. Si un répertoire « jeune » n'existe pas en wallon, il convient de le susciter, en instituant des concours de pièces, avec « l'obligation de mettre des jeunes en scène, avec leurs défauts et leurs qualités, leur cynisme et leur générosité, leur désinvolture et leur haine du conformisme,

⁵² *Ibid.*, p. 112-113.

⁵³ *Ibid.*, p. 114. Cf. Chapitre V. Les autres institutions du théâtre d'amateurs, 2. 1940-1944.

⁵⁴ CHERMANNE (ÉMILE), « Rapport de M. É. Chermanne », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L. NIVELLES, *XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Nivelles les 25 et 26 juin 1960. Compte rendu*, s.l., s.n., s.d., p. 28.

⁵⁵ J. Duchesne note qu'en 1960 le Théâtre communal wallon de Liège, qui ne donne que quatre séances par semaine, ne remplit qu'un petit tiers de la salle, le vendredi, à la première.

⁵⁶ J. Duchesne mentionne la représentation de *Henry V* à la salle de l'Émulation à Liège, dans une mise en scène de Roger Planchon.

leur mépris de l'hypocrisie sous toutes ses formes »⁵⁷. J. Duchesne fait allusion au succès rencontré par *L'Année du Bac* (de José-André Lacour) et le film *Les Tricheurs*. Est-ce à dire que ce jeune théâtre wallon serait immoral ? Jo Duchesne attire l'attention sur le fait que ce théâtre n'a jamais cessé d'afficher une « morale puérile et honnête » et qu'il a fini par faire fuir la jeunesse, en proposant des canevas où systématiquement une série de jeunes sont mal vus : qu'il s'agisse du fils qui s'oppose aux parents parce qu'il veut se remarier, du jeune homme ou de la jeune femme traités de « grandiveûs » parce qu'ils manifestent la velléité de sortir de la médiocrité de leur condition, de certains êtres condamnés à retomber dans le ronron de la vie quotidienne alors qu'ils étaient tentés de poursuivre un idéal⁵⁸.

En se basant sur le vivier de jeunes rassemblés par les concours de rédaction et de diction wallonnes – surtout dans la région liégeoise –, Jo Duchesne voit la possibilité d'encourager la création d'amicales d'anciens lauréats, des amicales qui seraient appuyées moralement et financièrement par la Fédération et les groupements wallons déjà constitués. J. Duchesne songea aussi à alerter les groupements politiques de jeunesse (J.G.S., J.O.C., Jeunesses libérales, Groupes de femmes, Associations d'anciens élèves, troupes de scouts, cercles d'éducation populaire, etc.)⁵⁹.

2.2.1 *Quel statut pour les auteurs ?*

Pour en avoir fait personnellement la triste expérience, G. Fay doit démentir l'information selon laquelle la SABAM accorde une prime de 500 F à toute troupe qui créerait une pièce (wallonne ou française). En effet, il a dû constater que les troupes dialectales étaient exclues de ce régime de prime et que, si une exception avait été faite pour une de ses pièces (une opérette), c'est parce qu'il avait obtenu la moitié de la prime pour la musique.

À condition d'être inscrits à une société perceptrice de droits (sans pour autant être membre de la SABAM), les auteurs des pièces de théâtre dialectales peuvent exiger la perception de « droits mécaniques », une fois que ces pièces ont été enregistrées et rejouées à la radio.

Par ailleurs, l'absence d'inscription de certains auteurs à une société perceptrice de droits – la SABAM ou la SAC (*sic*) grève les budgets alloués aux postes radiophoniques régionaux qui doivent alors déboursier les 250 F par acte. Dans le cas d'un auteur inscrit à une

⁵⁷ DUCHESNE (Jo), « Rapport sur la création de groupes de 'jeunesses théâtrales wallonnes' », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L. NIVELLES, *XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Nivelles les 25 et 26 juin 1960. Compte rendu*, s.l., s.n., s.d., p. 126.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 127.

société perceptrice de droits d'auteurs, c'est l'I.N.R. qui verse la somme de 40 F par minute à la SABAM⁶⁰. Si l'on en croit M. Halsberg (directeur de la station de Radio-Hainaut) aucune discrimination ne préside, toutefois, à la sélection de pièces d'auteurs, selon que ceux-ci sont ou non affiliés à un organisme de droits d'auteur⁶¹.

2.3 Les aides du ministère de l'Instruction publique

2.3.1 *Aides aux théâtre et aux Lettres wallonnes du Service des Beaux-Arts et des Lettres*

La défense de certains (maigres) subsides pour la littérature dialectale ne fut jamais chose aisée. Georges Bohy, député à la chambre et président du Conseil supérieur de l'Éducation populaire, se fit un jour interpellier par un ami flamand : « Mais quelle drôle d'idée, quand on a une langue aussi belle, aussi sonore, aussi riche que la langue française, de défendre les dialectes »⁶². Ce que G. Bohy entend défendre, c'est l'expression poétique véritable de certains hommes qui

se sont assez maladroitement efforcés de traduire leurs aspirations littéraires dans un français qui était pour eux une langue apprise et qui, lorsqu'ils ont eu enfin le bon sens de se servir de leur langue natale, de leur patois, ont créé des poésies d'une valeur incontestable, d'une sensibilité extrême.⁶³

En 1950, l'inspection des finances estima que « l'aide à la littérature et à l'art dramatique » (relevant du service des Beaux-Arts et des Lettres) faisait double emploi avec les subsides du Service de l'Éducation populaire et supprima cette aide, malgré le désaccord de l'U.N.F.D.W.⁶⁴. Les agents de l'U.N.F.D.W. virent aussi, dans la suppression du service

⁶⁰ Pour une pièce en 3 actes, soit 120 minutes de radiodiffusion, la SABAM réclame donc 4.800 F.

⁶¹ CHERMANNE (ÉMILE), « Sur la question des postes régionaux de radio et sur la T.V. », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE HAINAUT, *XXV^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Charleroi, les 14 et 15 juin 1958. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale du Hainaut, de l'Administration communale de Charleroi. Compte rendu*, Charleroi, Imprimerie de Charleroi-Viaduc, s.d., p. 35.

⁶² BOHY (GEORGES), « [Rapport] », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRAIRE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L. NIVELLES, *XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Nivelles les 25 et 26 juin 1960. Compte rendu*, s.l., s.n., s.d., p. 55-56.

⁶³ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁴ CHERMANNE (ÉMILE), « Rapport de M. Chermanne », ROYALE FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *XXIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Liège, les 12 et 13 juin 1954. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale de Liège, de l'Administration communale de Liège. Compte-rendu*, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., p. 25.

des Lettres Wallonnes, la volonté de dénier le caractère littéraire des activités de leurs fédérations :

nous soutenions et soutenons encore que les principales activités des fédérations sont dans leur principe, sinon dans leurs effets, de la compétence du service des Beaux-Arts et des Lettres, principe d'ailleurs consacré en 1935 par le rattachement à ce service de celui des Lettres Wallonnes que venait de créer le Ministre François Bovesse.⁶⁵

Il s'ensuivit une audience accordée par le ministre Harmel en juillet 1950 où l'U.N.F.D.W. soumit un programme de répartitions des subventions, ayant considéré que, à la suite de la suppression du service des Lettres Wallonnes, les subventions de l'Éducation populaire seraient augmentées (*cf.* Annexe 20 Rapport de M. Chermanne sur l'extension du Service des Lettres Wallonnes).

Avec le soutien des Parlementaires wallons (dont MM. Baccus et Hoyaux qui avaient déposé les amendements nécessaires), l'U.N.F.D.L.W. obtint en 1950 du ministre Harmel la réinscription d'un crédit de 100.000 F en faveur des Lettres Wallonnes et un autre crédit de 50.000 F pour le Grand Prix du Roi Albert »⁶⁶.

En juillet 1952, un « département compétent » concluait à nouveau à « l'inutilité du service des Lettres Wallonnes », affirmant que « la vie littéraire wallonne est moins abondante que celles d'expressions française et néerlandaise, et d'un niveau moins élevé allant sans cesse en diminuant »⁶⁷.

Fin 1953, au nom de l'U.N.F.D.W., E. Wartique (directeur attaché aux Lettres wallonnes) soumit au ministre la nécessité de porter le crédit des lettres wallonnes à 150.000 F – contre les 90.000 F accordés en 1953 et en 1954, dont 100.000 affectés à l'aide aux écrivains wallons pour l'achat d'œuvres d'une réelle valeur littéraire. Cela dut à nouveau être défendu par les députés Jaminet et Bary, lors de la discussion du budget de l'Instruction publique⁶⁸.

Après bien des hésitations administratives sur l'avenir du « service des Lettres Wallonnes », É. Chermanne peut affirmer officieusement en juin 1954 qu'une réactivation du Service semble s'annoncer et qu'il a personnellement retiré sa candidature au poste de Conseiller aux Lettres Wallonnes – posée le 5 décembre 1953, à la suite du décès inopiné d'E. Wartique – pour y substituer celle de l'Académicien wallon J. Calozet⁶⁹ ; ayant appris que, de

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁹ Cette décision fut notifiée le 7 avril 1953 au ministre de l'Instruction publique et confirmée le 29 dito au directeur général des Beaux Arts, *Ibid.*, p. 29.

son côté, le Service des Beaux-Arts méditait de proposer les services d'un universitaire, littérateur et philologue.

En avril 1954, les chambres furent dissoutes et la composition du gouvernement changea, ce qui ne devait pas changer grand-chose à la situation de stagnation dénoncée par l'U.N.F.D.L.W., car « si les gouvernements changent... les fonctionnaires demeurent ».

Ainsi, de 1951 à 1960, les Lettres Wallonnes furent créditées de 100.000 F (excepté en 1954 : 90.000 F), alors que le Budget inscrit pour les Lettres Françaises (comme pour les Lettres Flamandes) passait de 1.200.000 en 1950 à 2.064.000 en 1960⁷⁰.

Notons aussi que c'est grâce aux subsides des pouvoirs publics les trois tomes du *Dictionnaire de l'ouest-wallon* d'A. Carlier furent édités, alors que les régions de Liège, de Namur, de la Louvière et de Nivelles possédaient depuis longtemps leur dictionnaire.

2.3.2 *Aides du Service de l'Éducation populaire*

Les personnalités qui composent le Conseil supérieur de l'Éducation populaire sont, d'une part, des responsables des organisations nationales de l'Éducation populaire, d'autre part, des membres associés qui collaborent aux travaux et proviennent du Commissariat du Tourisme, de la Radio, de la Télévision et autres organismes⁷¹. Entre 1945 et 1957, le Service de l'Éducation populaire – en collaboration avec les services éducatifs des provinces – a « encouragé et soutenu le théâtre wallon en tant qu'agent d'éducation »⁷². Selon É. Lempereur, dès 1957, on observa une augmentation « sensible » des subventions accordées par ce Service à l'U.N.F.D.L.W. et aux Fédérations, et il y eut une intervention plus engagée sur les plans de la formation et de la création, par la mise sur pied de colloques, de stages, de spectacles⁷³. Le Service de l'Éducation populaire mit sur pied au cours des années 1960 des tournées de diffusion artistique « Art et vie ». En 1959, dix spectacles furent présentés dans les différentes provinces, y compris les cinq représentations dont était chargée la troupe détentrice de la Coupe du Roi⁷⁴. Pour 1960, il fut prévu que le nombre de représentations soit porté à 17, c'est-à-dire : 3 dans les quatre provinces non détentrices de la Coupe du Roi et 5 dans la province où se trouve le Trophée Royal (à Liège, en 1960)⁷⁵. Seule l'augmentation des

⁷⁰ Cf. notre tableau.

⁷¹ STÉVART, « Le wallon dans l'enseignement [1960] », *op. cit.*, [Intervention de M. Van Aelbrouck], p. 121.

⁷² LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, *op. cit.*, p. 107.

⁷³ Au Congrès de 1960, G. Bohy mentionne un rapport du Conseil supérieur de l'Éducation populaire sur l'activité du théâtre d'amateurs qui aurait été publié dans les *Cahiers de Jeunesse, Éducation et Bibliothèque*, BOHY, « [Rapport] », p. 58.

⁷⁴ CHERMANNE (ÉMILE), « Rapport de M. É. Chermanne », in *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

crédits mis à la disposition par le Service de l'Éducation populaire pouvaient permettre l'augmentation du nombre de spectacles.

Lucien André, inspecteur de l'Éducation populaire dans la province du Luxembourg belge – la province qui ne réussit à mettre sur pied une Fédération qu'au milieu des années 1930 – estime, en 1960, que les manifestations organisées par le Service de l'Éducation populaire pénètrent bien dans les provinces wallonnes, même si de nombreuses difficultés demeurent pour organiser une véritable saison et encore plus un cycle :

Nos moyens sont insuffisants tant sur le plan de la quantité des séances à répartir que sur le plan de la formation déjà spécialisée des cadres des groupes engagés, ainsi que des groupes locaux ou régionaux les recevant et pouvant imbriquer leurs propres réalisations dans l'ensemble national.⁷⁶

La décentralisation pratiquée par certains théâtres citadins demeure une solution limitée, en raison du coût élevé des cachets et des longues distances à parcourir. Au niveau rural, l'activité culturelle n'est pourtant pas absente. Une enquête révèle ainsi que pour les 200 communes du Luxembourg, il y a 204 bibliothèques, 112 théâtres, 69 sociétés de musique, 57 groupes de jeunesse et de sport, 16 chorales, 13 cercles de conférence et 25 divers (ciné-clubs, danse...)⁷⁷. L. André attire toutefois l'attention sur le fait que les bibliothèques de village comptent peu d'ouvrages en wallon, que les troupes de théâtre ne jouent (pas toujours en wallon) qu'une ou deux fois l'an et que les harmonies, fanfares et chorales ne se produisent qu'en l'honneur de la fête du village et parfois nationale. Plus que tout, L. André souligne les besoins matériels non satisfaits pour mener à bien des activités culturelles : les « rayonnages boîteux », les « décors poussiéreux », les « scènes trop hautes ». Concrètement, L. André proposa que le Service de l'Éducation populaire élargisse les tournées théâtrales et qu'il introduise un certain nombre de spectacles wallons de troupes locales méritantes. En matière d'« aide matérielle », L. André suggéra à l'U.N.F.D.L.W. de prendre exemple sur la Fédération Nationale des Cercles Dramatiques (de langue française – F.N.C.D.) qui avait créé le Conservatoire de l'Amateur et résolu, par la même occasion, les problèmes du matériel scénique.

En 1960, parmi d'autres initiatives, le Conseil supérieur de l'Éducation populaire organisa à Namur une rencontre entre les différents responsables provinciaux du « domaine spectaculaire » (théâtre, poésie, à l'exclusion de la peinture, de la sculpture et du modelage)⁷⁸. Toujours en 1960, L. Philippart annonça au XXVII^e Congrès que les services du ministère de

⁷⁶ ANDRÉ (LUCIEN), « L'éducation populaire en milieu rural wallon », in *Ibid.*, p. 37.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38, ces chiffres ont été réunis par M. Parrière du Centre culturel provincial du Luxembourg.

⁷⁸ Cette rencontre est évoquée par M. Lucas in STÉVART (FERNAND), « Le wallon dans l'enseignement [1960] », in *Ibid.*, p. 114.

l'Instruction publique projetaient d'organiser des stages et des cours afin de mieux faire comprendre les différentes régions qui constituent la race wallonne⁷⁹, mais il ajouta aussi que si les projets réalisés en ce sens avaient jusque-là réservé une place particulière à la langue et à la littérature wallonnes, il ne s'agissait pas d'oublier la culture française⁸⁰.

En 1960, M. Van Aelbrouck annonça que de nouvelles mesures allaient être prises pour informer le grand public et les militants et responsables régionaux et locaux, des idées et suggestions issues de ces travaux, afin que :

puisse se dégager ce qu'on pourrait appeler les premiers éléments d'une grande politique culturelle qui soit propre à la Wallonie et à toute la partie francophone.⁸¹

C'est ce Service qui soutint, au niveau provincial, des initiatives liégeoises de valeur, dont « Li Nové Tèyate walon » (1958) et le « Théâtre national wallon » (1960) ; les concours scolaires ; les cours ; la décentralisation, dans le cadre des tournées « Art et Vie », du Théâtre Communal du Trianon de Liège, du Théâtre Dialectal Populaire de Liège et du Cercle Wallon de Couillet⁸². Le théâtre d'amateurs wallon – et spécialement l'U.N.F.D.L.W. et les Fédérations wallonnes – fut donc fortement encadré dans certaines de ses activités par le Service de l'Éducation populaire, un exemple parmi d'autres est l'intervention en 1960 de G. Bohy au XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons. Il se demanda si les moyens que les Wallons se donnaient en matière de propagande pour la littérature et le théâtre wallons n'avaient pas vieilli :

Êtes-vous sûrs que vous n'organisez pas vos cercles dramatiques, vos cercles littéraires exactement comme il y a cinquante ans, et ne pensez-vous pas que vous puissiez valablement lutter ?⁸³

Le député déplore qu'en 1960 ils en soient encore à faire – comme dans les meeting politiques des années 1920 auxquels il participait – des conférences pour « communiquer avec l'extérieur », alors que leurs publics

⁷⁹ Avant 1960, il semble que des cours existèrent déjà et permirent de faire découvrir l'art et le folklore des régions du Centre, de Charleroi, de Mons, de Tournai et de la Thudinie.

⁸⁰ STÉVART, « Le wallon dans l'enseignement [1960] », *op. cit.*, [Intervention de Philippart], p. 119-120.

⁸¹ *Ibid.*, [Intervention de M. Van Aelbrouck], p. 121-122. Les week-ends de rencontre organisés dans les cinq provinces en septembre 1960 furent suivis par un congrès à Bruxelles et une grande manifestation dans la grande salle du Palais des Beaux-Arts.

⁸² LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, *op. cit.*, p. 107.

⁸³ DELTENRE (ARMAND) *et al.*, « Théâtre en wallon », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L. NIVELLES, XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Nivelles les 25 et 26 juin 1960. *Compte rendu*, s.l., s.n., s.d., [Intervention de G. Bobby], p. 57.

sont retenus chez eux par les diffusions mécaniques, hélas essentiellement passives, alors que l'un des mérites de nos sociétés d'amateurs de théâtre, c'est la culture active de l'homme, c'est le faire participer à son loisir, c'est l'obliger à créer lui-même son loisir et à pénétrer au cœur même des œuvres par l'obligation où il se trouve de les interpréter.⁸⁴

En vue du renouvellement des méthodes, le Conseil supérieur, après inventaire, écarta les méthodes vieilles, garda les méthodes valables, envisagea les rénovations nécessaires, et « établi[t] un programme d'action afin de former les hommes qui seraient capables de mettre ces choses en place »⁸⁵. Dans cette optique, contre l'idée « effrayante » émise par l'U.N.F.D.L.W. de récapituler les vœux exprimés au cours des vingt-six Congrès précédents, G. Bobby suggéra de « faire un choix basé sur l'importance et l'urgence », les moyens financiers du Conseil supérieur étant limités.

Pour illustrer les activités des services culturels de la province de Liège (appelés successivement Commission provinciale des Loisirs Ouvriers, puis Département des affaires culturelles), É. Lempereur livre ces différentes étapes : cours de régie et d'art dramatique (1921), qui seront remplacés après quelques décentralisations par des Ateliers d'art dramatique (1968) qui forment des comédiens et animateurs au départ de réalisations immédiates ; tournoi annuel (1948) avec, outre des primes, des prix spéciaux et une Coupe ; Prix Biennal de littérature wallonne (1963), service de conseillers techniques, cours d'initiation à l'art dramatique (trois cycles d'un an), service de recherche ayant pour mission de détecter les besoins des populations en matière éducative et la mesure de rentabilité des moyens mis en œuvre (1963), subsides de fonctionnement à la Fédération et aux Cercles, prêt de matériel, participation financière à la décentralisation du Théâtre communal (de professionnels) du Trianon...

Pour la saison 1975-76, É. Lempereur mentionne une série de subsides octroyés par l'État au théâtre wallon, mais aussi à la diffusion culturelle dialectale, et à l'édition dialectale :

⁸⁴ *Ibid.*, [Intervention de G. Bobby], p. 58.

⁸⁵ Il semble que le « résumé de ce travail » a été publié dans un numéro des *Cahiers de Jeunesse, Éducation et Bibliothèque*.

SOURCES FINANCIÈRES	BÉNÉFICIAIRES	SUBSIDES OCTROYÉS (MODALITÉS)
Éducation populaire	Le théâtre wallon, pour ses 35 « spectacles-témoins » annuels ⁸⁶	165.000 F
Direction générale de la Jeunesse et des Loisirs (service de l'animation et de la diffusion culturelle)	Non précisé	1.500.000 F (« Subventions et bon de commande »)
Direction générale des Arts et des Lettres	Edition dialectale : philologues, poètes et prosateurs	500.000 F

Pour la ville de Liège, il conviendrait aussi de (re)citer : l'aide aux Jeunesses théâtrales wallonnes (1960) ; la reprise d'un prix littéraire créé en 1923 par un journal de la place et ses lecteurs ; l'organisation de commémorations annuelles (1954) consacrées chaque fois à un auteur ; la création d'un Gala wallon annuel (1963) d'art et de prestige ; l'ouverture de cours méthodiques de langue et de littérature wallonnes (1958) ; les nombreux achats d'œuvres⁸⁷.

⁸⁶ Comme le précise É. Lempereur, « Trente de ces spectacles sont répartis équitablement entre les meilleures troupes du moment affiliées aux cinq fédérations provinciales, tandis que les cinq autres sont confiés à la troupe lauréate du concours « Grand Prix du Roi Albert », qu'on a pris pour habitude d'appeler la 'Coupe du Roi'. Les Cercles bénéficiaires de ces spectacles-témoins sont sélectionnés par les Fédérations elles-mêmes », in LEMPEREUR, *Aspects du théâtre wallon contemporain*, p. 107.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 109.

3 La distinction : langues, dramaturgies, codes esthétiques, genres, thématiques

Peut-on faire de notre théâtre wallon, un théâtre en wallon ? Je vous propose de répondre oui à cette question et, – qui sait ? – votre réponse, si elle est affirmative, donnera peut-être, Mesdames et Messieurs, un nouvel essor à notre théâtre dialectal [1960].⁸⁸

3.1 État des lieux

Quand, en 1945, la littérature dialectale sort du silence, on attend de son théâtre qu'il amplifie ce que promettait l'année 1939. On est déçu. Une désaffection de la langue s'amorce une partie du public, lasse de spectacles dont l'horreur de quatre années de guerre permet de mieux mesurer le vieillissement, se tourne avec frénésie vers le strass, le rire, la musique des revues et des opérettes franco-wallonnes.⁸⁹

Cette description en blanc et noir du champ théâtral wallon de l'après-guerre doit beaucoup à une réflexion de J. d'Inverno qui – à maintes occasion – articule des considérations culturelles (CC) et économiques (CE). Si vraisemblablement une partie du public a pu se détourner de la production théâtrale wallonne – attirée par d'autres horizons –, il est excessif de suivre J. d'Inverno quand elle affirme que le public restant est demeuré fidèle à son répertoire traditionnel « ce point qu'il en fixera bientôt les normes étroites, avec la hargne du tyran »⁹⁰. Plus que jamais, la « correction » de la langue wallonne employée sera une notion primordiale après 1945, dépassant la simple question de l'acceptation ou non de pièces bilingues dans le répertoire wallon. Pour J. d'Inverno, cette langue « n'a pas lieu de se réjouir, minoritaire d'une assemblée qui lui rétorque 'bureau fermé' quand elle suggère 'littérature' »⁹¹. Mais comme avant 1945, il arrive que le facteur économique pèse lourdement dans la programmation et les questions d'ordre strictement culturel, au point que, séduits par « l'appât financier », certains auteurs « ne lésine pas sur la quantité » :

⁸⁸ DELTENRE *et al.*, « Théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 53.

⁸⁹ INVERNO, « Notes (im)pertinentes sur le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 60.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁹¹ *Ibid.*, p. 60.

Derache se répète. Trokart arrive en bout de course et ne résiste pas aux sirènes du bilinguisme musical. Il y a, enfin, la cohorte des dramaturges à la pige, abattant leurs huit ou neuf actes par saison, lesquels actes font les délices de supporters de plus en plus anesthésiés et, dirait-on, contents de l'être.⁹²

Enfin, J. d'Inverno un peu ce tableau noir en citant certains auteurs qui donnent à la langue wallonne ses lettres de noblesses : Jean Rathmès⁹³, Jo Duchesne, Marcel Hicter, Albert Maquet. Quant à ce dernier, il oppose le théâtre à la poésie, dans leur rapport à la vie :

dans la société actuelle où les patois ont vu leurs domaines se rétrécir, la désaffection de leurs fidèles se multiplier, leur intégrité même compromise par l'infiltration du français, le théâtre en wallon n'est plus en prise directe sur la vie (à l'opposé de la poésie, dont la langue, grâce à sa fonction esthétique particulière, assure l'authenticité, en dehors de tout passéisme).⁹⁴

3.2 La langue du théâtre en wallon

Après la Seconde Guerre mondiale, les agents du théâtre d'amateurs wallon établissent une distinction entre leur moyen d'expression et leur pratique théâtrale. Alors que cette pratique théâtrale s'enrichit de l'assimilation des conventions de l'écriture dramatique et des techniques scéniques, et de l'ouverture à la littérature européenne (*cf. infra*), la question de la langue est envisagée pour elle-même, sans que soit réactivé le mythe de l'« âme wallonne ». L'évolution des réflexions sur le théâtre wallon et sur sa langue passe donc d'une distinction établie, avant 1940, entre un contenu (l'« âme wallonne ») et une forme pour véhiculer ce contenu (essentiellement les modèles scéniques français du XIX^e siècle), à une distinction entre la langue wallonne à purifier (la forme) et la pratique théâtrale qui draine ses propres questions de forme (conventions) et de contenu (l'âme humaine). Plus précisément, on assiste ici à une substitution du capital culturel. Alors que l'« âme » wallonne était un capital culturel puissamment articulé au capital symbolique de la langue wallonne, son abandon, après 1945, permet aux agents wallons de traiter leur idiome en termes aussi de « capital culturel » (à côté de la fonction symbolique assumée pour la communauté), et donc de réfléchir à sa codification.

Dans les rapports lus aux Congrès, nombreuses sont les évocations d'une « épuration linguistique », d'un « classicisme » de la langue, d'un refus d'un « wallon baroque », voire d'une « fusion du wallon au stade régional et provincial », tout comme les traductions et les adaptations ne sont tolérées que si elle sont faites avec le plus grand soin.

⁹² *Ibid.*, p. 60.

⁹³ RATHMÈS (JEAN), *Baclande*, 1958.

⁹⁴ MAQUET, « Radiographie d'un malade qui s'ignore : le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 20.

3.2.1 *Refus des courts-circuits linguistiques*

Pour M. A. Frère, il conviendrait d'encourager l'*expansion* du wallon pour lutter contre le « PATOIS LOCAL, ... trop local avec une partie de ses mots qui ne sont plus compris à 5 ou 10 km. de chez nous »⁹⁵. Le rapporteur ne conteste pas l'évolution naturelle des langues vivantes, et donc des dialectes, et admet que le français « que tout le monde parle » puisse abreuver ces dialectes en nouveaux mots (que ces dialectes ne peuvent trouver en eux-mêmes), voire en nouvelles constructions syntaxiques : « ne commence-t-on pas à rencontrer dans les écrits nouveaux ces conjonctions car, chez, puis... ou encore ces auxiliaires 'être mis pour avoir' qu'ont tant poursuivis nos censeurs ? »⁹⁶. Le risque est toutefois grand que les emprunts lexicaux et syntaxiques produisent « un wallon uniforme mais succursale du français, un wallon qui aura oublié sa propre richesse vocale alors qu'il pourrait la sauver toute par des fusions au stade régional ou provincial »⁹⁷.

M. Paimblanc estime aussi que le wallon doit s'enrichir de mots nouveaux empruntés au français ou à l'anglais lorsqu'« il s'agit de nommer des objets que l'ère de l'atome et du radar nous apporte », mais il refuse d'y introduire « les néologismes de mauvais goût et les mots francisés, qui ne sont qu'une honte mal déguisée de parler le wallon tel qu'il est »⁹⁸. Il invite les examinateurs des compositions en wallons à « commencer l'épuration » et à décourager, par leur rigueur, ceux que Ch. Geerts (rédacteur en chef du *Mouchon d'Auniat*) a baptisés les « fossoyeurs du wallon »⁹⁹. Dix ans plus tard (1960), G. Bohy dénoncera aussi l'« abâtardissement des patois qui fait que, sous prétexte de parler le wallon, dans bien des cas, on ne parle qu'un français déguisé en formule wallonne, exactement comme le Marolien parle un français déguisé en formule flamande »¹⁰⁰.

Pour sa part, J. Fauconnier s'inscrit en faux contre l'objection majeure faite au théâtre wallon : la pauvreté de sa langue empêcherait de suivre les contours de la pensée philosophique ou poétique. Refusant ce poncif, il incrimine, par contre, les pièces « écrites dans une langue faible et pleine de fautes » et suggère de donner aux écrivains les instruments

⁹⁵ FRÈRE (MAX ANDRÉ), « La pauvreté d'expression et d'expansion de notre Théâtre Wallon », UNION NATIONALE DES FÉDÉRATIONS WALLONNES ET DRAMATIQUES, *XXIII^e Congrès organisé par la Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique du Hainaut à Charleroi le 11 juin 1950. Compte rendu officiel*, Charleroi, Imprimerie Luro, 1950, p. [19].

⁹⁶ *Ibid.*, p. [20].

⁹⁷ *Ibid.*, p. [20].

⁹⁸ *Ibid.*, [Intervention de M. Paimblanc], p. [20].

⁹⁹ *Ibid.*, [Intervention de M. Paimblanc], p. [21].

¹⁰⁰ DELTENRE *et al.*, « Théâtre en wallon », [Intervention de G. Bobby], *op. cit.*, p. 57.

nécessaires pour une amélioration de la langue wallonne, notamment par la consultation des travaux (dictionnaires, lexiques, grammaires) des chercheurs, hélas, « inconnus ou méconnus »¹⁰¹ :

Plutôt que d'emprunter à la langue française un mot qu'on wallonise avec plus ou moins de bonheur ou que de puiser dans les dialectes différents ce qui est encore un moindre mal, que l'écrivain cherche d'abord, (*sic*) si dans son propre dialecte ce mot n'existe pas ou n'a pas existé.

Ne vaut-il pas mieux remettre en honneur un mot oublié que d'introduire un mot étranger dans son vocabulaire où il se conduira comme un virus mortel. (*sic*)¹⁰²

Les questions de traduction et d'adaptation wallo-wallonnes firent aussi couler beaucoup d'encre. En raison des difficultés linguistiques rencontrées, d'aucuns s'opposèrent à traduire les pièces dans les autres parles wallons. Ce fut le cas de Ch. Geerts qui prôna le maintien des « six facettes » de la langue wallonne et en appela à la bonne volonté des Cercles pour que les pièces ne soient entendues que dans leur texte originel et surtout pour que le bilinguisme français-wallon soit proscrit¹⁰³. C'est le principe de la sauvegarde de la « pureté » de la langue et de l'objet littéraire que cet agent wallon invoque :

Sans mettre en doute la sincérité d'une adaptation, on peut avoir le sentiment que la pièce présentée telle qu'elle a été conçue garde intégralement son relief, sa force et sa pureté. Les francisations qui s'introduisent inévitablement dans une œuvre adaptée font perdre à l'original une partie de sa valeur. On peut recommander l'introduction dans les pièces d'un ou deux personnages parlant avec l'accent de la région voisine. Cette formule parfois employée a donné d'heureux résultats. Mais le bilinguisme français-wallon est à rejeter de même que le bégaiement, le flamand wallonisé, etc., etc... Bref tous ces petits artifices qui gênent la souveraine beauté.¹⁰⁴

La raison invoquée par J. Fauconnier pour privilégier l'interprétation des pièces dans leur langue originale est davantage motivée par le constat des mauvaises traductions qui ont été faites, allant jusqu'à « défigurer » la pièce. M. Lévêque cite quelques difficultés posées par les adaptations et traductions rendues nécessaires lorsque le répertoire d'une région – en l'occurrence celui du Borinage – est particulièrement faible. En raison de son grand nombre d'auteurs, il semble ainsi que la province de Liège a abondamment nourri le répertoire des autres régions, même si des difficultés sont apparues dans la traduction du liégeois au borain et si « les personnages mis en scène sont parfois différents, voire même inconnus transposés

¹⁰¹ FAUCCONNIER (JEAN), « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », UNION NATIONALE DES FÉDÉRATIONS WALLONNES ET DRAMATIQUES, *XXIII^e Congrès organisé par la Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique du Hainaut à Charleroi le 11 juin 1950. Compte rendu officiel*, Charleroi, Imprimerie Luro, 1950, p. [25].

¹⁰² *Ibid.*, p. [25-26].

¹⁰³ FRÈRE (MAX ANDRÉ), « La pauvreté d'expression et d'expansion de notre Théâtre Wallon », in *Ibid.*, [Intervention de Ch. Geerts], p. [22].

¹⁰⁴ *Ibid.*, [Intervention de Ch. Geerts], p. [22].

d'une région linguistique dans une autre »¹⁰⁵. Certains, comme Van Cutsem¹⁰⁶, s'appuient sur les difficultés purement techniques du passage d'un dialecte dans un autre pour distinguer la traduction de l'adaptation :

Prenons l'exemple d'une pièce dans laquelle il est question de maraîchers. Or, dans ma localité il n'en existe pas. Il n'est donc pas possible de « traduire » l'œuvre, mais bien de l'« adapter ».¹⁰⁷

Cette réflexion sur la traduction et l'adaptation des pièces wallonnes au sein du champ théâtral wallon glissa, dans l'assemblée, vers une réflexion sur le « classicisme » qui fit surgir une opposition entre le camp des « anciens » et celui des « modernes ». J. Closset défendit la valeur d'une pièce – qu'elle soit de facture ancienne ou moderne – lorsqu'elle atteint au beau, J. Fauconnier affirma que l'époque n'était plus aux pièces classiques et qu'il s'agissait de se tourner vers un « nouveau courant littéraire », d'« en créer un », quant à P. Delporte il tint à distinguer le « sujet » classique de la « pureté de la langue », et précisa que le wallon, par sa richesse, pouvait se passer d'emprunter des termes au français¹⁰⁸.

3.2.2 *Théâtre en wallon, théâtre français : un même art et quelques caractéristiques*

Avec le recul (de plus de cinquante ans), A. Maquet s'exprime en 1995 dans une revue des parlers romans de la province de Luxembourg (*Singuliers*) pour dénoncer les prétendues inaptitudes des parlers wallons, et rappeler le renouveau constructif qu'avaient rendu possible les *États généraux du théâtre amateur* en 1976, par la substitution de « théâtre en wallon » à « théâtre wallon ». Pourtant, l'expression « théâtre en wallon » ne date pas des *États généraux* de 1976, même s'il est vrai que ceux-ci en firent leur véritable cheval de bataille.

C'est en 1960 qu'A. Deltenre ouvrit le débat sur la question du « théâtre en wallon » et suscita de vives réactions dans l'assemblée¹⁰⁹. Alors qu'E. Haucotte et É. Lempereur suggèrent d'établir une différence entre le « théâtre wallon » (qui s'inspire de la réalité wallonne) et le théâtre en wallon (qui pourrait prendre ses sujets en dehors de la réalité

¹⁰⁵ FAUCONNIER (JEAN), « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », in *Ibid.*, [Intervention de M. Lévêque], p. [26].

¹⁰⁶ La transcription de l'intervention ne précise pas le prénom de l'intervenant.

¹⁰⁷ FAUCONNIER, « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », *op. cit.*, [Intervention de Van Cutsem], p. [27].

¹⁰⁸ FRÈRE (MAX ANDRÉ), « La pauvreté d'expression et d'expansion de notre Théâtre Wallon », in *Ibid.*, [débat], p. [22-23].

¹⁰⁹ DELTENRE *et al.*, « Théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 53-55.

wallonne), G. Bohy dénonce le faux problème que certains se posent lorsqu'ils veulent écrire en wallon. Ni Victor Hugo, ni Shakespeare ne se sont interrogés sur la crédibilité que leur personnage pouvait ou non avoir, alors qu'on aurait attendu que les personnages de *Ruy Blas* parlent espagnols et que ceux de *Hamlet* parlent danois¹¹⁰. Pour ce député, tout est question de génie, même pour l'écrivain wallon :

[...] s'il a le génie de sa langue et le génie du théâtre, je ne vois pas d'obstacle à ce qu'il mette en scène les personnages les plus contemporains, si c'est vraiment sa conception.¹¹¹

E. Haucotte et É. Lempereur finirent par souscrire à l'avis de G. Bohy, affirmant que n'importe quelle situation et n'importe quel personnage pouvaient être traités en wallon, même si É. Lempereur tint à conserver une nuance entre le « théâtre en wallon » et le « 'théâtre wallon', théâtre ethnique où nous aurons des gens de chez nous, dans un esprit de chez nous »¹¹².

Du point de vue de la mise en scène, il existerait, pour L. André, une caractéristique plus qu'une spécificité foncière du théâtre wallon (par rapport au théâtre français). Comme Fr. Lucas, il estime que ce n'est pas le travail du régisseur de théâtre qui est différent, mais le contexte dans lequel ce régisseur doit opérer :

Il doit, non seulement estimer la valeur de chaque acteur, de sa troupe dans son ensemble, mais aussi sentir son village et avoir des antennes dans la région et veiller à former sa personnalité de telle sorte que sa présence soit tangible.¹¹³

Ainsi, dans le cadre de l'« aide » apportée au niveau des provinces par les services de l'Éducation populaire, il importa de développer sur le terrain une démarche pédagogique qui fit comprendre aux « metteurs en scène ruraux » l'importance de certaines règles et la manière de faire appliquer ces règles par des acteurs ruraux wallons. Mais L. André n'hésita pas à reconnaître les difficultés de l'entreprise et à affirmer que, par expérience personnelle, bien qu'étant « un demi-rural », « il [lui] a[vait] fallu presque deux ans avant de se faire comprendre et à être compris par [s]es bibliothécaires »¹¹⁴.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹¹² *Ibid.*, [Intervention d'É. Lempereur], p. 55.

¹¹³ ANDRÉ (LUCIEN), « L'éducation populaire en milieu rural wallon », in *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

3.3 Réflexions dramaturgiques

3.3.1 *Les modèles théâtraux*

En matière de modèles d'écriture théâtrale, les agents du théâtre wallons prirent conscience après 1945 de l'assujettissement qui fut le leur à l'égard du théâtre français et s'ouvrirent, par la même occasion, à la dramaturgie européenne. Ce fut, tout à coup, une violence symbolique qui fut reconnue comme telle et combattue consciemment.

En 1950, J. Fauconnier constate que, à la différence du théâtre populaire tel qu'il s'est développé en Espagne, au Portugal, en Italie, en Europe centrale et en Russie, le théâtre populaire wallon est dépourvu de « profondeur psychologique et [d'] originalité »¹¹⁵. La raison serait à chercher dans la violence symbolique exercée par les modèles français du passé :

Le pourquoi ? À mon avis c'est que notre théâtre est trop souvent à la remorque du théâtre français mais avec, dans les cas les plus favorables, quelque 25 ans de retard.

Que le prestige de la France reste, Dieu merci, grand à mes yeux et que pour nous la lumière vienne du Sud, c'est plus que normal.

Est-ce à dire qu'il faille regarder en arrière et se cantonner dans un réalisme d'écorce nettement dépassé.

Je ne voudrais pour rien au monde détourner les regards de nos écrivains de la France, mais qu'ils veuillent bien considérer que tout ce qui s'est fait ou se fait à Paris n'est pas ce qui s'est fait ou se fait en France et qu'il y aurait intérêt pour eux à faire plus ample connaissance avec les mouvements littéraires de la province.

L'après-guerre sera synonyme pour le champ théâtral wallon de l'émergence d'une série d'auteurs qui surent donner « au moribond, quelques pièces superbes et même quelques chefs-d'œuvre »¹¹⁶. Mais, aux dires de J. d'Inverno, ce fut surtout la « rencontre fulgurante » avec Tchekhov, Goldoni, Machiavel, Ruzante, Molière, Shakespeare, de Rojas, Gogol, Sophocle même, qui modifia profondément le capital culturel du champ théâtral, et qui prouva que le wallon pouvait « fouler les tréteaux des grandes langues de culture »¹¹⁷. Toutefois, il convient de remarquer que les modèles se trouvent aussi dans le théâtre national, comme lorsque J. Fauconnier qualifie *Le jeu des quatre fils Aymon* de « bon, de vrai et de beau théâtre populaire »¹¹⁸. De façon plus générale, la période d'après-guerre a été synonyme de la prise en compte plus éclairée des « conventions » qu'imposaient le genre théâtral comme la langue d'expression :

¹¹⁵ FAUCCONNIER, « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », *op. cit.*, p. [24].

¹¹⁶ D'INVERNO (JENNY), « Notes (im)pertinentes sur le théâtre en wallon », *La Revue générale*, 1998 (n° 5), p. 55.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁸ FAUCCONNIER, « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », *op. cit.*, p. [25].

On parle toujours de Conventions théâtrales ; j'estime que la langue employée en est une. Cette question de langue est une question de doigté, de talent, de mesure de la part de l'auteur.¹¹⁹

3.3.2 *Le personnage et les dialogues*

Si certains agents wallons tiennent encore un discours tendant à rappeler une certaine spécificité de « l'âme wallonne », de « l'homme réel » de la Wallonie et voudraient voir cette spécificité traitée au théâtre, la majeure partie des interventions faites aux Congrès attestent une réflexion plus large sur le statut du personnage au théâtre.

En 1960, E. Haucotte et É. Lempereur, hésitant encore entre l'affirmation d'un « théâtre wallon » et d'un « théâtre en wallon » (expression qui met l'accent sur la nature humaine exprimée à travers un idiome particulier), précisent leur conception du personnage :

Il faudrait préciser que le « théâtre en wallon » prend ses personnages dans les milieux qui, habituellement, ne s'expriment pas en wallon, alors que le « théâtre wallon » prend les siens dans le peuple de Wallonie. Ces deux façons de concevoir ne s'opposent pas, mais vivent côte à côte.¹²⁰

D'autres seront plus attentifs à la vraisemblance de l'expression des personnages, comme Van Cutsem¹²¹ :

Les idées sont universelles. Mais les personnages ne s'expriment pas partout et toujours de la même façon. Le défaut est que les auteurs ne donnent pas à chaque personnage un langage propre. On constate trop souvent que des personnages très différents parlent selon un rythme, une forme, une richesse de vocabulaire identiques.¹²²

C'est aussi cette « coexistence pacifique et cordiale » qu'É. Lempereur souhaite voir entre un « théâtre en wallon », théâtre qui dépend beaucoup du génie de l'auteur, et un « théâtre wallon », « théâtre ethnique où nous aurons des gens de chez nous dans des situations de partout et de toujours, mais avec des réactions de chez nous, dans un esprit de chez nous »¹²³.

¹¹⁹ DELTENRE *et al.*, « Théâtre en wallon », *op. cit.*, [Intervention de M. Jacques], p. 54.

¹²⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, [Intervention d'E. Haucotte], p. 54.

¹²¹ La transcription de l'intervention ne précise pas le prénom de l'intervenant.

¹²² FAUCONNIER, « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », *op. cit.*, [Intervention de Van Cutsem], p. [26].

¹²³ DELTENRE *et al.*, « Théâtre en wallon », *op. cit.*, [Intervention d'É. Lempereur], p. 55.

3.3.3 *La « régie » et la « mise en scène psychologique » : l'exemple du théâtre professionnel (français)*

Après la Seconde Guerre mondiale, l'affirmation de l'existence d'une différence radicale entre les mises en scène wallonne et française a perdu ses adeptes et l'heure est bien plus à l'amélioration des techniques du théâtre wallon, en tirant profit de l'expérience acquise par les théâtres professionnels de langue française.

Refusant d'entendre parler d'un théâtre wallon – comme l'on parlerait d'un théâtre français ou anglais –, Fr. Lucas souhaite la mise sur pied rapide, dans le domaine théâtral amateur, de séances d'information et de démonstration, pour aborder les questions du décor, du costume, de l'éclairage, du décor sonore (la musique de scène) et du « jeu dramatique en fonction de l'aire de jeu » (la scénographie)¹²⁴.

Si certains défendent l'idée d'une mise en scène simple, G. Boby les met en garde contre la difficulté et l'exigence de sûreté et de goût d'une telle mise en scène, en même temps que la nécessité de recourir à

un appareillage moderne qui est celui de la lumière et dont il faut savoir user sans brutalité, avec efficacité. C'est tout cela qu'il faut faire et dans la mise en scène, dans le rôle du régisseur, il y a autre chose que le décor, autre chose que l'ameublement, que les costumes, il y a le mouvement et les personnages sur la scène afin que [...] la pièce soit jouée et non récitée, qu'elle prenne un aspect vivant et que l'acteur ne se plante pas au milieu de la scène pour sortir sa réplique, attendre l'autre réplique, rendre sa réplique, et continuer comme cela, comme des mannequins qui seraient fichés sur leur estrade.¹²⁵

Cette critique revient encore dans les propos de L. Lejeune qui déplore les « déplacements mathématiques d'acteurs », mais aussi le manque de travail d'ensemble, les premiers rôles étant toujours mieux mis au point que ceux des « utilités et des figurants »¹²⁶.

Quant à la conscience « professionnelle » des acteurs amateurs, L. Lejeune en constate tristement l'absence en raison des rivalités individuelles au sein des Sociétés d'art dramatique qui priment sur le jeu d'équipe, et des répétitions qui ne sont pas régulièrement suivies par les acteurs.

¹²⁴ STÉVART (FERNAND), « Le wallon dans l'enseignement [1960] », in *Ibid.*, *op. cit.*, [Intervention de Fr. Lucas], p. 123.

¹²⁵ DELTENRE (ARMAND) *et al.*, « Théâtre en wallon », in *Ibid.*, *op. cit.*, [Intervention de G. Boby], p. 59-60.

¹²⁶ LEJEUNE (LÉOPOLD), « Du théâtre wallon en général », ROYALE FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *XXIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Liège, les 12 et 13 juin 1954. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale de Liège, de l'Administration communale de Liège. Compte-rendu*, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., p. 116.

3.4 Réalisme caricatural et modernité wallonne

La tendance générale du théâtre d'amateurs wallon consiste après la Seconde Guerre mondiale a délaissé massivement le « réalisme d'écorce » – ce réalisme dont les modèles scéniques étaient encore ceux du théâtre français de la seconde moitié du XIX^e siècle – et à intégrer progressivement les recherches formelles du théâtre européen ; sans négliger, parfois, une attention à ce qui se fait Outre-Atlantique. On voit par exemple, en 1950, J. Fauconnier vanter les « bien jolies choses » que permet le « théâtre poétique, bien peu exploité chez nous », et de noter le parti que « certains nègres américains savent tirer du réalisme magique et de la poésie suggérée »¹²⁷.

3.4.1 *Du « réalisme d'écorce » au réalisme éclairé*

Si M. Piron affirma que « Le théâtre wallon meurt de réalisme parce qu'il a trop vécu », J. Bertrand est loin de partager cet avis et se livre à un rapide rappel des auteurs qui ont contribué à renouveler les sources d'inspiration du théâtre dialectal :

[Faut-il donc rappeler] Qu'il faut attendre Goerges Ista pour mettre à la mode la vraie comédie de caractère que (*sic*) Henri Simon avait abordée avec « Janète » !
Que Clément Déom introduit la « fine comédie » dans le répertoire !
Que Jean Lejeune et surtout Henri Hurard osent s'avancer dans les parages interdits jusqu'alors !
Que Nicolas Trokart présente avec une maîtrise jamais atteinte, (*sic*) la pièce forte, audacieuse, d'inspiration nettement moderne !
Que Charles-Henry Derache installe l'humour sur nos scènes patoises et rénove tout le théâtre gai !
En un demi-siècle, combien de novateurs en vérité ! Et quelle évolution !
Est-ce que, par exemple, le théâtre social de François Masset, qu'il inaugure avec « Les Monteûs » ne laisse pas bien derrière lui les productions du genre signées Henri Baron d'abord, Louis Lekeu ensuite ?
Sans être de mauvaise foi, peut-on prétendre que le cadre ne s'est pas renouvelé, que les thèmes n'ont pas varié, que notre théâtre est resté conventionnel ?
Et les évocations historiques : « L'Âme dèl Cité », « Tchantchès » ?
Et l'allégorie avec « Li Leçon dès cwârjeûs » ?
Et la poétisation des thèmes avec « Bouyote » et les drames légendaires de Marcel Launay ?
Et l'intrigue policière avec « C'est Vos ! » – « C'est mi ! » – « Vinr'di 13 » ?¹²⁸

¹²⁷ FAUCCONNIER, « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », *op. cit.*, p. [25].

¹²⁸ BERTRAND (JOSEPH), « L'Orientation du Théâtre wallon », ROYALE FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, XXIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Liège, les 12 et 13 juin 1954. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale de Liège, de l'Administration communale de Liège. Compte-rendu, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., p. 133.

Par rapport à la période de l'entre-deux-guerres, la situation a donc évolué dans le théâtre dialectal dans la mesure où il n'est plus question, dans l'esprit des agents wallons, d'opposer, comme en 1939, le théâtre traditionnel et le théâtre moderne, époque où « on se faisait considérer comme un suspect rien qu'à parler d'un théâtre moderne [...] »¹²⁹. En 1954, tous sont unanimes pour voir dans la modernisation le salut du théâtre dialectal.

3.4.2 Modernité

À l'idée lancée par L. Lejeune d'un « théâtre 1960 », G. Bobby répond que

Le théâtre qui est de 1960, c'est, d'un côté, le théâtre qui est d'aujourd'hui par le choix du sujet, par la mise en scène qu'on lui donne, par le cadre qu'on lui assigne. Mais c'est aussi le théâtre qui porte en lui suffisamment de durable et peut-être bien d'éternel pour, bien qu'ayant été écrit il y a trois siècles, être encore 1960.¹³⁰

G. Bobby espère que le théâtre wallon verra naître un « jeune écrivain wallon de génie qui, renouvelant un thème ancien sur un rythme nouveau, nous écrira un quelconque 'Amphitryon 39' »¹³¹.

3.5 Les genres

Sous l'influence du développement des moyens de communication, du brassage des cultures, de l'instruction obligatoire et de la formation intellectuelle plus diffuse, l'après-Seconde Guerre mondiale correspond, pour le théâtre wallon, à l'assimilation de nouveaux genres théâtraux qui vont l'éloigner de la « tranche de vie ». La substitution du principe du « théâtre qui sert la vie en wallon » au principe de « la vie (wallonne) pour le théâtre » et la prise en compte des règles et des conventions propres à l'art théâtral donnèrent un nouveau souffle au champ théâtral wallon :

Il faut bien se dire qu'avec la marche du siècle nos auteurs en sont venus à bénéficier de conditions plus favorables que leurs aînés pour acquérir une certaine formation intellectuelle (je n'ai pas dit : « culture ») et pour se procurer, touchant les orientations du théâtre dans la littérature européenne, surtout française, d'utiles informations. En réaction contre l'esthétique de la « tranche de vie », ils se sentent sollicités alors, avec un retard de cinquante années, par les formules de la comédie psychologique (particulièrement, de la passion), de la pièce d'analyse et, dans une certaine mesure plus discrète, de l'œuvre de pensée. Les quelques-uns

¹²⁹ BERTRAND (JOSEPH) *et al.*, « L'Orientation du Théâtre wallon. [Débat] », in *Ibid.*, *op. cit.*, [Intervention de Ch.-H. Derache], p. 139.

¹³⁰ BOHY, « [Rapport] », *op. cit.*, p. 60.

¹³¹ DELTENRE (ARMAND) *et al.*, « Théâtre en wallon », in *Ibid.*, [Intervention de G. Bobby], p. 60.

qui s'y essaient en répondant qui par une intrigue inouïe, qui par une scénographie moderniste, qui, par le recours à un artifice non encore utilisé sur nos planches, qui par une « délocalisation » de l'action des personnages, donnent l'impression, dans le *staccato* de l'audace, d'avoir rompu avec les conventions passées.¹³²

3.5.1 *Le genre comique*

Pour J. Fauconnier, les auteurs dramatiques doivent retourner aux genres qui ont « vaincu le temps et qui reste[nt] toujours d'actualité », à savoir le théâtre comique comme le théâtre historique. Pour le genre comique, c'est encore une fois le théâtre du moyen âge avec ses farces et ses soties qui est évoqué comme la source potentielle de pièces neuves¹³³.

3.5.2 *Passion christique et tragédie classique : « boire à la source »*

Au milieu des années 1950, un peu à la surprise générale, un souffle tragique et christique inspire quelques auteurs wallons et rencontre un véritable succès auprès d'un public généralement considéré comme rétif à la grande littérature :

Tout ceci démontre une chose c'est que, à l'encontre de ce que l'on croit communément, le public wallon peut avoir du talent et aussi qu'il a évolué d'une manière heureuse. « Vola l'ome » une fort belle « passion » de Joseph Deffet où le Christ parle wallon sans que cela heurte le moins du monde, « Antigone » de Jenny d'Inverno, « Électre » de Michel Duchatto.¹³⁴

Peu d'agent wallon aurait parié sur le succès d'une mise en scène de « la tragédie la plus âpre et la moins apte aussi à pénétrer dans le cœur d'un public populaire de tradition », l'*Électre* de Sophocle, Michel Duchatto prit toutefois ce risque et réussit à faire « frémir les braves gens de chez nous à une action à laquelle ne l'avaient accoutumé ni cinquante ans de 'tranche de vie', ni une profusion de vaudevilles et de mélodrames à ras de terre »¹³⁵.

À nul agent wallon n'échappe le fait que ces œuvres montrent « que le dialecte [peut] exprimer autre chose que des sentiments sordides, s'attaquer à autre chose qu'à des amusettes de patronage », de sorte que, « en buvant à la source, le théâtre de chez nous retrouvera peut-

¹³² MAQUET, « Radiographie d'un malade qui s'ignore : le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 18.

¹³³ FAUCONNIER, « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », *op. cit.*, p. [25]

¹³⁴ DUCHESNE (JO), « *Électre*, tragédie en vers wallon par Duchatto », *Marche romane*, Liège, t. VIII, n° 1, janvier-juillet 1958, p. 69-70.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 69.

être la grandeur et la poésie qu'il ignore depuis sa naissance, et ainsi 'Électre' œuvre forte où le vers est souple et harmonieux, souvent nombreux, prendra une réelle valeur exemplaire »¹³⁶.

3.6 Les thèmes du théâtre wallon

Après la Seconde Guerre mondiale, nombreuses sont les interventions aux Congrès de l'U.N.F.D.L.W. qui visent à détourner les auteurs dramatiques de l'« homme réel », de « la vie de chez nous », bref d'un théâtre du « peuple ». Chez les agents wallons des Congrès, l'opinion est encore largement répandue selon laquelle le peuple « ne se complique pas l'âme inutilement et qu'il laisse à de demi-intellectuels frelatés l'introspection, le refoulement et autres manifestations freudiennes »¹³⁷. Max André Frère se voit contraint de nuancer cette affirmation :

les amours [du peuple wallon] comme ses haines sont tout d'une pièce tandis que ces drames sont le plus souvent brutaux. Mais ces amours, ces haines et ces drames existent et c'est les dénaturer et même les trahir que de tempérer leur force si on les décrit »¹³⁸.

3.6.1 *Le peuple wallon et son histoire : lever l'interdit*

La réalité sociale et psychologique, comme celle du « combat pour sa foi ouvrière, sinon pour sa foi tout court », rares sont les auteurs wallons qui osent en parler dans leurs pièces. M.-A. Frère accuse la « trop sainte neutralité, dont chacun sait pourtant le leurre » qui est rappelée dans le règlement de la plupart des concours. D'ailleurs, il s'étonne que, après le renouvellement de la poésie wallonne à partir de 1934, on en soit encore, dans le domaine théâtral, à craindre de froisser l'opinion de l'un ou de l'autre jury. Sa perception du théâtre wallon, après 1945, dénote à la fois une prise en compte d'une particularité wallonne (thématique et linguistique) et la volonté d'ouvrir le théâtre du peuple aux questions purement humaines :

Ce n'est pas parce que notre théâtre est un théâtre populaire mettant le peuple en scène dans un cadre et avec des moyens peuplés (*sic*) qu'il doit être un théâtre d'eunuques sans fortes réactions. Je sais que la recherche de ces fortes réactions est parfois dangereuse et que les

¹³⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁷ FRÈRE, « La pauvreté d'expression et d'expansion de notre Théâtre Wallon », *op. cit.*, p. [19].

¹³⁸ *Ibid.*, [19].

maladroits s'y brûlent facilement les doigts. Mais est-ce aux plumes malhabiles à donner le ton et faut-il à cause d'elles brimer officiellement un tas de bonnes inspirations ?¹³⁹

C'est aussi dans le sens d'une prise en compte de la complexité de l'âme humaine que J. Fauconnier argumente lorsqu'il conteste l'interprétation réductrice que M. Piron a pu donner de la production théâtrale wallonne. S'il ne dénie pas que le théâtre wallon est un « théâtre du peuple », il proteste contre une manière simpliste de voir les choses (comme affirmer que le peuple est peu sensible aux arguties psychologiques) et évoque, comme M. A. Frère, les drames de la vie de tous les jours¹⁴⁰. C'est à une prise en compte de la dialectique entre l'universalité de la nature humaine et la forme linguistique dans laquelle cette universalité peut se dire qu'encourage J. Fauconnier :

Tous les problèmes humains nous pouvons les considérer ou les reconsidérer, même les plus délicats mais, de grâce, traitons-les en wallon pour des wallons ce sera la meilleure façon d'atteindre à l'universalité et à la durée.¹⁴¹

D'ailleurs, pour J. Fauconnier, s'il faut parler de retard du théâtre du peuple wallon (par rapport à ses homologues européens), ce n'est pas dû à une nature psychologique wallonne particulière ni à une prétendue inaptitude artistique wallonne, mais bien à la violence symbolique subie et assumée des modèles (dépassés) du théâtre français. Il en appelle donc à un « théâtre populaire » (plutôt qu'à un « théâtre du peuple ») qui analyse plus profondément « l'âme des gens » :

celle des ouvriers dont on évoque trop peu les tourments et les joies profondes, les désirs et les aspirations ; celle des petits bourgeois, si complexe dans leur simplicité apparente, celle de la jeunesse si souvent oubliée, celle des enfants pour lequel il n'y a pas de théâtre wallon.¹⁴²

Pour ce faire, il conseille aux auteurs dramatiques de se détourner des situations qu'offraient les scènes du théâtre français cinquante ans auparavant et les encourage à puiser leurs sujets dans la vie quotidienne mais aussi dans l'histoire et le folklore wallons. Non sans les mettre en garde contre l'imitation des modèles du passé, en l'occurrence le théâtre belge d'expression française – d'orientation historique – de la moitié du XIX^e siècle :

Bien sûr il faut se garder de la grandiloquence du théâtre belge d'expression française du milieu du siècle dernier et des gestes noblement et ennuyeusement théâtraux. Je pense que l'on pourrait avec succès porter à la scène l'une ou l'autre de nos gloires wallonnes montrant

¹³⁹ *Ibid.*, p. [19].

¹⁴⁰ FAUCCONNIER (JEAN), « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », in *Ibid.*, p.[24].

¹⁴¹ *Ibid.*, p. [26].

¹⁴² *Ibid.*, p.[24].

avant tout le côté humain du personnage avec ses faiblesses et ses grandeurs plutôt que de se borner à peindre une figure pour manuel d'histoire ou pour monument de place publique.¹⁴³

C'est aussi à l'éclosion d'un théâtre historique qu'appelle J. Closset, en incitant les auteurs à puiser aux sources du folklore et de l'histoire de la Wallonie¹⁴⁴.

¹⁴³ *Ibid.*, p.[25]. Dans la conclusion générale, nous préciserons que la réflexion du champ théâtral belge, sur la manière de concevoir l'écriture de l'Histoire, est fortement prégnante.

¹⁴⁴ *Ibid.*, [Intervention de J. Closset], p. [27].

3.6.2 *Le « problème de l'amour »*

Plus aucun agent wallon ne fait allusion au scénario matrice de « Tonète aime Djérâ ». Au contraire, si le motif sentimental n'a pas perdu de son intérêt, il est examiné à présent à la lumière de ce qui se fait dans un autre champ générique et national : la littérature existentialiste française.

En 1960, E. Haucotte lut un rapport sur le « problème de l'amour » dans les romans français d'après 1944, non pas pour « inviter les écrivains dialectaux à imiter les romanciers français, mais seulement [pour] leur recommander de voir le monde tel qu'il est, afin de ne plus prolonger, dans la vie présente, le problème d'amour étudié au gré d'une optique dépassée »¹⁴⁵.

Considérant que la « vérité » du roman est tellement proche de celle du théâtre, E. Haucotte s'inspira d'une communication prononcée à La Louvière par Mme Françoise Burgaud, attachée au Service culturel de l'ambassade de France à Bruxelles. Les principaux points analysés étaient :

- la faible importance accordée au mariage ;
- la dévaluation de la chasteté ;
- l'impression de solitude et de désespoir ;
- l'évidente difficulté du choix ;
- la lutte des sexes ;
- les amours difficiles.

Commentant le point (1), E. Haucotte décoche une flèche à l'intention des auteurs dialectaux qui se cantonneraient encore dans le canevas usé du « mariage contrarié », ou en d'autres mots de la « bergère [qui] rencontre sur la route du prince charmant, la 'ronce' du père têtue »¹⁴⁶. Le point (2) est illustré par des exemples de « Bonjour Tristesse » de Françoise Sagan, de certaines héroïnes de Hervé Bazin et de Véraldy. Le point (3) permet à E. Haucotte d'évoquer les œuvres de Camus, Sartre et de Beauvoir, non pas pour les considérations philosophiques des deux premiers, mais pour l'accent mis, dans les œuvres de ces romanciers, sur une héroïne qui recherche l'« isolement favorable à l'éclosion du désir physique », mue par la tentation du renouvellement alors qu'elle a gardé pour le foyer une tendresse certaine. Une fois son désir assouvi, cette femme constate toutefois qu'elle n'a rien trouvé :

¹⁴⁵ HAUCOTTE (ERNEST), « Le problème de l'amour dans le théâtre wallon », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L. NIVELLES, *XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Nivelles les 25 et 26 juin 1960. Compte rendu*, s.l., s.n., s.d., p. 84.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 82.

C'est en partant de cette idée, (*sic*) que Simone de Beauvoir, avec « Les Mandarins », affirme que la fraternité est supérieure à l'amour, dont Camus prétend qu'il peut conduire au dessèchement de la personnalité.¹⁴⁷

Pour le point (5), E. Haucotte note que si la lutte des sexes n'est pas neuve – il suffit de (re)lire les journaux intimes de Léon Tolstoï et de la comtesse Tolstoï –, le roman actuel apporte un dénouement nouveau à ce combat. Enfin, au point (6) – Les « amours illicites », c'est-à-dire les liaisons homosexuelles –, on assisterait dans le roman français de l'époque à un traitement de la question dénué de scrupules, alors que Roger Martin du Gard et Marcel Proust « ménageaient » la susceptibilité du lecteur¹⁴⁸.

3.6.3 *À l'image des autres théâtres*

En 1960, A. Deltenre demanda à l'assemblée du XXVII^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons (Nivelles) si l'on pouvait « transposer au théâtre en wallon un fait divers international, comme cela se pratique dans le théâtre d'expression française ou d'expression flamande », et, plus largement, si l'on pouvait « mettre en scène, dans une pièce à thèse écrite en wallon, des avocats, des juges et diverses personnalités du monde contemporain ? »¹⁴⁹.

En fait, il y a le problème exprimé en wallon dans un cadre étranger à la Wallonie et le problème qui se trouve dans un cadre de personnages wallons dans la vie quotidienne.¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴⁹ DELTENRE (ARMAND) *et al.*, « Théâtre en wallon », in *Ibid.*, p. 53. A. Deltenre songe à « 'Jugement provisoire', de Jozef Van Hoeck, qui est inspiré par la vie d'un savant et espion atomique ». En 1960, l'œuvre venait d'être créée, en flamand et en français (adaptation d'Achille Cavens).

¹⁵⁰ *Ibid.*, [Intervention d'É. Lempereur], p. 54.

4 La médiatisation : instances de sélection, de reconnaissance, de consécration et de conservation

4.1 Instances de sélection

Quelles sont les caractéristiques de l'auteur de théâtre dialectal à l'issue de la Seconde Guerre mondiale ? Si l'on s'en réfère à nouveau aux observations de l'auteur Ch.-H. Derache, on serait passé d'une « phase de mépris » (fin XIX^e siècle) et d'une « phase du théâtre éducatif » (entre-deux-guerres), à une phase plus démocratique où, grâce à la technologie, tout un chacun peut entendre les œuvres les plus hautes (la neuvième symphonie, le concerto en Ré, l'Inachevée...) et est un artiste-écrivain potentiel. Différents facteurs ont contribué à cette évolution : l'instruction obligatoire, « les guerres qui ont mêlés les classes sociales », les nouveaux moyens d'information¹⁵¹.

Mais J. d'Inverno, une poétesse-dramaturge que l'on peut considérer comme occupant une position périphérique dans le champ théâtral wallon (incarné par l'U.N.D.F.L.W.) jette un regard plus qu'amer sur la production théâtrale dialectale :

Âgé de cent-cinquante ans à peine, [le théâtre dialectal] doit la presque totalité de son répertoire à des enthousiastes inconscients, lesquels décrétèrent un jour (comme ils eussent choisi le tricot ou la colombophilie) qu'une irrésistible vocation d'auteur dramatique leur poussant, elle les autorisait à passer *illico* aux actes, encombrant ainsi notre scène dialectale d'un innombrable fatras : six-mille œuvres il y a plus de cinquante ans. Elles doivent avoisiner neuf-mille aujourd'hui ; on ne peut ici que supputer : leur recensement déjà malaisé avant, l'est plus encore depuis la fin de la Deuxième Guerre, les œuvres publiées laissant dès lors la place aux brochures de travail ronéotypées, moins coûteuses, mais de diffusion moins systématique.¹⁵²

Les documents consultés permettent de nuancer et de préciser ces affirmations.

4.1.1 *Répertoire*

La voie royale pour qu'un auteur wallon soit joué après 1945 est encore celle de passer par les groupes de lecture des sociétés dramatiques, des associations littéraires ou des théâtres wallons (semi-)officiels. Pourtant, cette activité de lecture ne semble pas

¹⁵¹ BERTRAND *et al.*, « L'Orientation du Théâtre wallon. [Débat] », *op. cit.*, [Intervention de Ch.-H. Derache], p. 140-141.

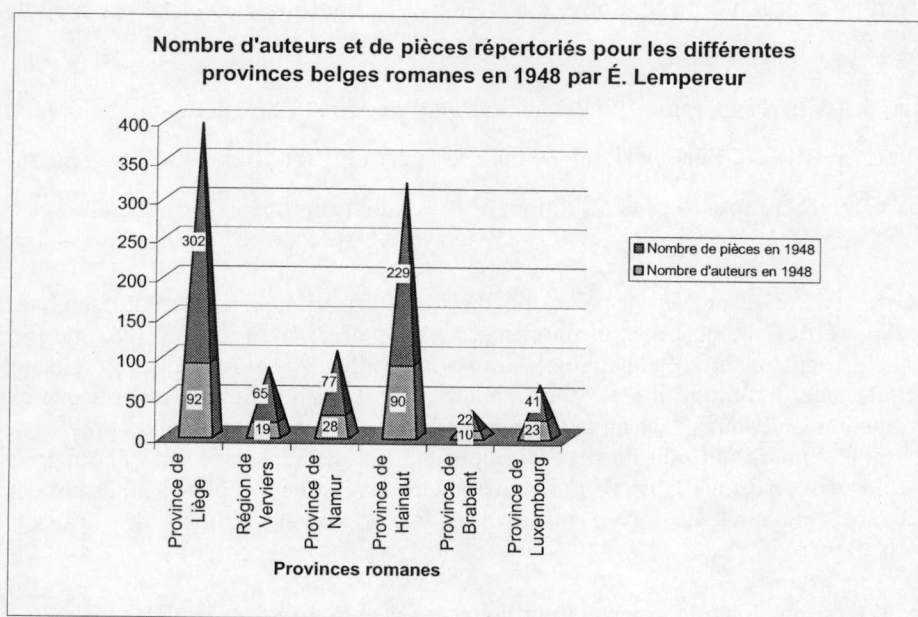
¹⁵² D'INVERNO, « Notes (im)pertinentes sur le théâtre en wallon », *op. cit.*, p. 53.

suffisamment développée aux yeux de certains et lorsqu'un auteur a la chance de bénéficier de ce type de service, il doit encore affronter la « censure » des règlements des concours qui demandent « de ne pas aborder ceci ou cela » :

On ne peut parler de certaines situations, ni jouer les pièces qui en font mention. Mais un jour une société plus courageuse met la pièce sur le métier et si elle obtient du succès, on la joue. On a peur de jouer certaines situations plus hardies [...]. On rejoue toujours l'ancien répertoire.¹⁵³

Ces diktats n'empêchent pas le répertoire wallon d'être très fourni, comme l'attestent les chiffres avancés par É. Lempereur en 1948, les provinces de Liège et de Hainaut dépassant de loin leurs homologues par la quantité d'auteurs et de pièces répertoriés sur leur sol :

Tableau 13 Nombre d'auteurs et de pièces répertoriés pour les différentes provinces belges romanes en 1948 par É. Lempereur



La prolixité de la production théâtrale wallonne ne laissa pas de poser question aux observateurs les plus avertis et, en 1960, l'Institut Provincial de l'Éducation et des Loisirs (I.P.E.L.) de la province de Hainaut reprit l'idée – déjà avancée en 1910 par la Fédération naissante du Hainaut – d'opérer une sélection dans la vaste production théâtrale. Si cette idée fut à nouveau accueillie avec hostilité par les groupes littéraires, le tri opéré par cette « œuvre officielle » put être mené à bien. En la matière, A. Carlier préconisait l'attitude suivante :

¹⁵³ BERTRAND *et al.*, « L'Orientation du Théâtre wallon. [Débat] », [Intervention de M. Otte], *op. cit.*, p. 137.

On peut écarter une pièce de théâtre pour ses défauts scéniques, alors qu'elle peut présenter un intérêt pour le philologue, qui veut étudier le patois d'une localité, et pour l'historien, lequel y trouvera des tableaux de mœurs d'une époque révolue. C'est pourquoi toutes les œuvres patoises, manuscrites ou imprimées, devraient trouver leur place dans des bibliothèques spécialisées.¹⁵⁴

La même année, la Fédération du Hainaut faisait paraître son livre d'or et répertoriait 75 auteurs dramatiques pour 794 pièces (pièces, pièces radiophoniques, opérettes...) – il y est précisé que le journal *El Bourdon* a publié plus de 60 de ces pièces.

4.1.2 L'édition

De 1945 à 1960, l'accès à la littérature wallonne est encore plus malaisé et aléatoire qu'avant la Seconde Guerre mondiale, comme en témoigne H. Van Cutsem ou Émile Gilliard qui évoque sa découverte en 1950 du poète Dewandelaer alors qu'il étudiait la philosophie à Louvain. Ce sont aussi les expositions de livres wallons, comme celle organisée par l'A.R.L.W.C. en 1948 à Charleroi, qui assurent la meilleure diffusion. À celle-ci, le visiteur fut étonné « du nombre impressionnant de manuscrits de tous les genres littéraires, étalés en piles à côté des œuvres publiées et, naturellement, archi-connues des amateurs ». Pour tout commentaire, H. Van Cutsem affirme : « On n'édite plus chez nous ! », mais annonce en même temps la publication récente de la revue mensuelle *El Bourdon* (septembre 1949) qui laisse présager une « ère nouvelle »¹⁵⁵.

Si la littérature wallonne continue, après la guerre, à manquer de moyens pour sa diffusion, à demeurer dans « la clandestinité de cercles de connaisseurs », et à se satisfaire de « l'auto-édition sans grands moyens de diffusion », voire à devoir affronter « la censure, un certain mépris, une hautaine condescendance », É. Gilliard eut néanmoins la chance de pouvoir montrer ses premiers poèmes wallons au Père Jean Guillaume – dont il avait découvert quelques œuvres dans la page wallonne de *Vers l'Avenir* –, et de rencontrer en cette personne un guide éclairé :

Il me prêta *Clartés sur les lettres wallonnes* de Maurice Piron. Il me prêta les textes de Dewandelaer, Willame, Bal, Simon, Remacle, Maquet, Renkin, Raveline et Claskin, tous auteurs dont l'audience à cette époque avait peu dépassé quelques cénacles.¹⁵⁶

¹⁵⁴ CARLIER, « La Fédération Littéraire et Dramatique Wallonne du Hainaut ... a 50 ans », *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁵ COLL., *Pro Wallonia* [1949]. X^e Annuaire de l'Association Royale Littéraire Wallonne de Charleroi affiliée à la Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique du Hainaut, Couillet, Imprimerie Maison d'Édition, 1949, p. 4.

¹⁵⁶ DEWANDELAER (YVES) et al., *L'œuvre poétique wallonne de Franz Dewandelaer (1909-1952)*, Liège, Société de Langue et de Littérature wallonnes, 2003, coll. « Mémoire wallonne » (n° 7), p. 21.

L'avis d'É. Gilliard sur la situation vécue en 1950 ne diffère pas des propos qu'il tint au Congrès de 1960 où F. Stévant envisage d'obtenir – à l'instar de ce que la loi Deixonne de 1951 avait permis en France – une reconnaissance de la langue et de la culture wallonnes par le gouvernement belge. Il constate qu'aucun jeune poète ou écrivain belge n'a pu vendre plus de cinquante exemplaires de ses œuvres et que, dans son cas, l'obtention d'un prix littéraire de la Ville de Liège a permis d'éditer un de ses recueils, alors que cinq autres dorment dans le tiroir¹⁵⁷. À ce même Congrès, J. Morayns émet le vœu – plusieurs fois formulé auparavant – que soit créé un fonds pour publier des prix littéraires et des œuvres de valeur¹⁵⁸.

Dans le champ littéraire de la Belgique romane, la littérature dialectale aurait-elle – à la différence de la littérature en français – une valeur purement symbolique, très éloignée de la figure de l'« écrivain professionnel » ? C'est ce qu'affirment certains participants wallons du Congrès de 1946 qui attirent l'attention, dans le cas de l'édition d'un livre wallon, sur l'absence de profit (matériel), mais l'existence réelle d'un « mobile sentimental » :

[l'écrivain patoisant] s'adonne à un jeu qui l'amuse ; il est sensible au succès d'estime qu'on fait à son œuvre ; une flatteuse appréciation d'un critique autorisé est sa meilleure récompense. Lorsqu'il parvient à couvrir ses frais, il est déjà financièrement satisfait. C'est qu'un écrivain dialectal n'est jamais un professionnel de la littérature ; il écrit en manière de passe-temps.¹⁵⁹

Avec la diminution des locuteurs wallons et le vieillissement du public du théâtre dialectal, plusieurs Wallons songèrent aux mesures efficaces qu'il conviendrait de mettre en place et qui relèvent toutes d'un aspect de la médiatisation de la culture. C'est L. Léonard (Congrès de 1960) qui semble avoir réfléchi avec le plus de discernement aux initiatives à prendre dans les différents domaines. En sus de la diffusion radiophonique, L. Léonard préconise une série de mesures destinées à « assurer au dialecte une plus grande puissance de contact, premier jalon de la pénétration »¹⁶⁰ : unification de l'orthographe, publication des classiques régionaux, production d'une œuvre de valeur. Afin que les lecteurs ne se demandent plus si l'auteur « tient [vraiment] à être lu », L. Léonard suggère donc de recourir, pour l'orthographe, au « système Feller en appliquant au maximum dans le wallon les graphies françaises » et d'offrir de nouvelles publications aux récits, recueils de fables,

¹⁵⁷ STÉVART, « Le wallon dans l'enseignement [1960] », *op. cit.*, p. 110.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵⁹ BALLE (ARTHUR) et JODOGNE (OMER), « Normalisation des périodiques littéraires wallons », FÉDÉRATION WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L., *XXII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons*, Tenu à Nivelles les 9-10 juin 1946 (Pentecôte), Nivelles, Imprimerie Quinot Frères, 1946, p. 81.

¹⁶⁰ LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », *op. cit.*, p. 69.

poèmes, chansons et chants de Noël qui sont devenus rares ou dont il n'existe que de piètres publications¹⁶¹.

4.1.2.1 Des revues scientifiques, cahiers, journaux et bulletins wallons

À Liège, la revue *Marche romane* (1951-1993), l'organe de l'Association des romanistes de l'Université de Liège, s'intéresse aux langues, dialectes et lettres romanes. Il lui arriva de publier des fragments de pièces wallonnes (notamment *Électre*, une tragédie en vers de M. Duchatto, 1958) ou des études sur le théâtre wallon (1959). Si l'on fait un saut dans le temps – et si l'on sort donc de la période envisagée – des chiffres donnés par J. Servais nous informe que la province de Liège comptait, en 1976, quelque 390 journaux, périodiques et revue, dont 223 pour la seule ville de Liège, avant les fusions de communes¹⁶². *La Vie wallonne*, qui reparaît en 1947, est dirigée à partir de 1950 par J. Servais, et elle prend un caractère plus scientifique avec des collaborateurs qui sont souvent professeurs d'université. Si la part faite à l'ethnographie et à la littérature dialectale diminue, les études de dialectologie et d'histoire augmentent¹⁶³. L'après-guerre va aussi marquer le développement dans cette revue de nouvelles rubriques telles que : Études et articles de fond, notes et Enquêtes, Chronique wallonne, Bibliographie. La bibliographie occupe une place beaucoup plus importante qu'auparavant dans la mesure où on y rend compte de « tout ouvrage écrit par un Wallon, quel qu'en soit l'objet et de celui d'un auteur étranger pourvu qu'il s'agisse de la Wallonie »¹⁶⁴.

À Charleroi, *Les Cahiers du Nord* (1937-1950) – dirigés par Nestor Miserez et Roger Desaise – furent, au nord de la Francité, le pendant des méridionaux *Cahiers du Sud* : avec des collaborateurs français et belges, ils prirent, surtout grâce aux numéros spéciaux, une place importante dans les pays de langue française¹⁶⁵.

Mais c'est surtout la publication de la revue *Él Bourdon* (créée en 1949 par Félicien Barry et Henri Van Cutsem de l'A.L.W.C.) qui fut une véritable tribune pour les auteurs wallons, alors que l'édition des œuvres en wallon était devenue risquée économiquement :

L'A.L.W.L.C. dut reprendre en charge *Él bourdon* et dut se charger d'éditer les auteurs wallons. Les firmes privées ne pouvaient plus se permettre de telles publications qu'elles considéraient comme peu rentables. Ce fut une période où, pour la qualité matérielle, les éditions en wallon carolorégien ne pouvaient plus rivaliser avec celles du passé, si l'on

¹⁶¹ Pour attester que « les portes les plus fermées s'ouvrent » devant des productions dialectales de qualité, L. Léonard cite un cas récent : la publication chez Gallimard – prévue pour septembre 1960 – d'un recueil de poèmes wallons.

¹⁶² SERVAIS, « Revues et périodiques », *op. cit.*, p. 330.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 333.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 333.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 336.

excepte la remarquable édition en 1960 des *Œuvres complètes* de Jacques Bertrand par Jules Vandereuse.¹⁶⁶

Malgré l'effort consenti par cette revue pour publier de nombreuses œuvres littéraires wallonnes, J.-L. Fauconnier constate qu'« il s'agissait de productions qui ne témoignaient guère de recherche au plan esthétique et dont l'iconographie était souvent réduite à une illustration de couverture »¹⁶⁷.

Dans la province du Luxembourg, prenant la suite du *Jeune Faune* (1949-1952) de Camille Biver, *La Dryade* (Virton) fut créée en 1955 par de Georges Bouillon et se doubla d'une maison d'édition. Citons aussi *La Grive*, organe de la Société des Écrivains ardennais qui groupe les Ardennes françaises et nos Ardennes. Depuis 1974, paraît un bulletin périodique trilingue (wallon, français et anglais) dont le seul titre révèle le propos et le lieu. Il s'appelle *Gazette Wallonie-Wisconsin* et sert de lien entre les membres de l'a.s.b.l. Wallonie-Wisconsin à Namur (84, avenue de Charleroi) et ceux du Peninsula belgian american club à Namur (Wisconsin) !¹⁶⁸

Pendant la période 1945-1960, l'activité de la S.L.L.W. en matière d'édition des pièces primées lors de ses 26^e, 27^e et 28^e concours se réduisit considérablement : seule la pièce (*Bèlèm li macrê*, de René Pasquasy) ayant reçu le premier Prix au Concours extraordinaire du centenaire de la Société fut publiée dans le *Bulletin* n° 70¹⁶⁹. En 1956, la S.L.L.W. donna une « suite »¹⁷⁰ à la collection de J. Haust en lançant une « Collection littéraire wallonne » et en éditant, jusqu'en 1973, les œuvres de quatre grands écrivains : Jules Claskin¹⁷¹, Willy Bal¹⁷², Georges Willame¹⁷³, Franz Dewandelaer¹⁷⁴.

¹⁶⁶ FAUCCONNIER, « Du côté des groupements littéraires wallons », *op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁷ FAUCCONNIER, « Un âge d'or de l'édition wallonne dans la région carolorégienne (1935-1945) », *op. cit.*, p. 428.

¹⁶⁸ SERVAIS, « Revues et périodiques », *op. cit.*, p. 336-337.

¹⁶⁹ Si l'impulsion significative que la SLLW donnait aux pièces de théâtre a fortement diminué après la Seconde Guerre mondiale, la Société continue toutefois une importante activité sur d'autres fronts. En 1998, J.-L. Fauconnier pouvaient énumérer les activités suivantes : l'édition de *Les dialectes de Wallonie* (vingt-quatre tomes parus en 1998), un annuaire consacré à la philologie des langues régionales romanes de la Belgique, la collection *Littérature dialectale d'aujourd'hui* (vingt-neuf tomes parus en 1998), la publication des meilleurs auteurs wallons, picards ou lorrains de Wallonie, et, depuis 1994, la chronique trimestrielle *Wallonnes* tournée vers l'actualité.

¹⁷⁰ HANART (MARCEL), *Les littératures dialectales de la Belgique romane. Guide bibliographique*. Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de linguistique, Louvain, Éditions Peeters, 1976, coll. « Bibliothèque des CILL » (n° 6), p. 41.

¹⁷¹ CLASKIN (JULES), *Airs di flûte et autres poèmes wallons*. Édition critique d'après les manuscrits de l'auteur avec introduction et notes de Maurice Piron, Liège, Société de Langue et de Littérature wallonnes, 1956, coll. « Collection littéraire wallonne » (n° 1).

¹⁷² BAL (WILLY), *Fauves dèle Tàye-ous-fréjes èt contes dou Tiène-al-bije (Parler de Jamioulx)*, Liège, Société de Langue et de Littérature wallonnes, 1956, coll. « Collection littéraire wallonne » (n° 2).

¹⁷³ WILLAME (GEORGES), *Sonnets*. Édition critique avec introduction, traduction et notes par Jean Guillaume, Liège, Société de Langue et de Littérature wallonnes, 1960, coll. « Collection littéraire wallonne » (n° 3).

¹⁷⁴ DEWANDELAER (FRANZ), *Œuvres poétiques*. Édition critique avec introduction et notes par Jean Guillaume, Liège, Société de Langue et de Littérature wallonnes, 1970, coll. « Collection littéraire wallonne » (n° 4).

Enfin, les difficultés matérielles rencontrées par les auteurs wallons furent exemplairement mises en évidence par le projet constamment fois reporté d'envisager une réédition et une continuation de l'ouvrage de Lucien Colson, *La Fleur de Wallonie* (1912), un dictionnaire des noms de personnages wallons notables dont l'auteur justifiait la nécessité comme suit :

Nous inspirant des desiderata exprimés au Congrès wallon de Liège, en 1905, ainsi que des intentions qui animaient la Ligue wallonne quand, en 1907, elle ouvrait un concours à l'effet d'obtenir « une brochure objective de propagande wallonne dans laquelle l'auteur rappellera les grands hommes de la Wallonie belge et les raisons de leur célébrité... »¹⁷⁵

L'index alphabétique de l'ouvrage de L. Colson compte plus de « quatorze cents noms de personnages expliqués ou cités en témoins », l'ouvrage étant consacré à une étude sur la naissance du mot Wallonie et sur l'origine des Flamands et des Wallons, sur la littérature et le langage wallons¹⁷⁶. Après l'intervention d'É. Lempereur (au Congrès de 1939) sur la nécessité de republier l'essai de Colson, ce projet fut à nouveau à l'ordre du jour en 1954¹⁷⁷, date à laquelle D. Boverie, M. Piron et F. Stévant furent chargés de constituer une commission chargée d'étudier un plan de réalisation. En 1960, les travaux n'en étaient toujours nulle part.

4.1.2.2 Du côté des observateurs du théâtre wallon

Le verdict posé par J. Morayns en matière d'édition wallonne au sortir de la guerre est sans appel : « elle n'est nulle part »¹⁷⁸. Étant donné l'absence cruciale d'une infrastructure éditoriale, l'auteur wallon est forcé d'assumer des tâches peu littéraires :

La majorité des ouvrages publiés le sont à compte d'auteur ; celui-ci s'occupe lui-même de la souscription, de la vente de son œuvre et pendant ce temps, il n'écrit pas.¹⁷⁹

Les *Annuaire*s (par exemple *Pro Wallonia* qui reparait en 1946) n'apparaissent pas comme un remède à la situation difficile des auteurs wallons : leur périodicité et le manque

¹⁷⁵ Cité in BOVERIE (DIEUDONNÉ), « La Fleur de Wallonie. Rapport présenté au nom du cercle littéraire « Le Royal Caveau Liégeois » », ROYALE FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *XXIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Liège, les 12 et 13 juin 1954. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale de Liège, de l'Administration communale de Liège. Compte-rendu*, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., p. 31.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 31-34 et BOVERIE, « La Fleur de Wallonie. Rapport présenté au nom du cercle littéraire « Le Royal Caveau Liégeois » », p. 167-171.

¹⁷⁸ MORAYNS (JACQUES), « L'Édition Wallonne », FÉDÉRATION WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRAIRE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L., *XXII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons*, Tenu à Nivelles les 9-10 juin 1946 (Pentecôte), Nivelles, Imprimerie Quinot Frères, 1946, p. 92.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 92.

d'espace ne permettent pas de lancer de jeunes auteurs. Mais leur efficacité est aussi remise en question par certains auteurs wallons qui remarquent le divorce qui s'est créée progressivement entre l'esprit traditionnel – mais inactuel – des Cercles et des annuaires, et l'évolution des lettres. Le problème qui se pose est double : à la fois soutenir les innovateurs des lettres wallonnes et faire comprendre que, dans le domaine littéraire, la seule façon d'aller vers la masse est d'en passer par l'édition. Certains proposèrent qu'à partir des cotisations perçues par les Cercles qui rassemblaient plus de mille membres, soit constituée une caisse centrale pour un Prix annuel ou semestriel, consistant dans la publication de l'ouvrage primé. En 1946, le président de séance trancha, en rappelant qu'il avait déjà été décidé, au même Congrès, de publier une revue wallonne... Elle ne vit jamais le jour.

Après une tentative avortée de créer un mouvement de diffusion de la littérature dialectale sous le titre « La lecture wallonne »¹⁸⁰, certain jeune écrivain wallon comme A. Deltenre estime que les moyens mis en œuvre jusque-là (revues wallonnes, associations d'auteurs wallons, concours littéraires wallons) sont inadéquats pour une diffusion large de la production littéraire dialectale et souhaite lancer l'idée d'un « Comité de diffusion des œuvres wallonnes » qui rassemble des « gens qualifiés et institués »¹⁸¹. Ce comité devrait « se faire reconnaître par toutes les associations de langue, de littérature et d'art dramatique wallons, cercles, théâtres, radios, etc. » et aurait pour mission « de renseigner, de guider, de documenter les auteurs, cercles, etc. qui lui en feraient la demande, sur les possibilités qui existent en matière de diffusion, de publication, d'édition, d'interprétation, de création des œuvres de nos auteurs »¹⁸², tâches auxquelles s'ajouterait celle de lire les œuvres soumises. E. Haucotte et d'autres écrivains de la génération aînée suggérèrent à A. Deltenre de d'abord réaliser son projet au niveau régional ou local, comme la création de banc d'essai pour des pièces de jeunes auteurs, ou de récitals de poésie, ces derniers pouvant aider le public à surmonter les difficultés rencontrées à la lecture de la poésie wallonne. En 1960, quelques espoirs de sortir de l'ombre étaient pourtant permis aux écrivains dialectaux, avec la publication chez Gallimard d'un recueil des meilleurs poèmes wallons¹⁸³.

¹⁸⁰ J.-M. Culot, avec l'aide d'E. Wartique (attaché aux Lettres Wallonnes), d'É. Lempereur, de Fr. Dewandelaer et de J. Calozet avait souhaité faire le point sur les œuvres écrites par les écrivains wallons, sur celles en préparation et sur celles qu'ils avaient à vendre. Quinze écrivains seulement répondirent à cette généreuse initiative.

¹⁸¹ DELTENRE (A.), « La diffusion des œuvres wallonnes », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE HAINAUT, *XXV^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Charleroi, les 14 et 15 juin 1958. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale du Hainaut, de l'Administration communale de Charleroi. Compte rendu*, Charleroi, Imprimerie de Charleroi-Viaduc, s.d., p. 95.

¹⁸² *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁸³ Information livrée in LEJEUNE, « Au sujet d'un 'Théâtre National Wallon' » ; LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », p. 70.

4.1.3 Scènes théâtrales

Après la guerre, les Cercles continuent à constituer le lieu de prédilection pour la diffusion des pièces de théâtre, d'autant plus que la « crise » de la pratique théâtrale fut progressivement endiguée entre 1949 et 1959, au point que le nombre d'actes joués en 1959 se rapprochent du pic de 1931. En effet, Si seulement 2.150 actes sont joués en 1949, les chiffres parvenus indiquent qu'on en dénombre 4.274 en 1953, 4.300 en 1957 et 5.750 en 1959.

4.1.4 Radio

Les ondes radiophoniques ont sans doute contribué à renforcer l'affirmation d'une identité wallonne, même si l'accès à ces ondes fut un combat constant pour les agents wallons. C'est vers le nord du pays que leurs regards se tournent lorsqu'il s'agit de faire un meilleur usage de cette technologie moderne : comme l'observe J. Morayns, les Wallons devraient suivre l'exemple des Flamands, et prévoir « des émissions d'informations à l'adresse des Wallons transplantés [...] à Bruxelles ou même en Flandre, émissions à l'adresse des enfants de Wallons transplantés qui n'ont pas conscience d'être Wallons [...] »¹⁸⁴.

En 1960, L. Léonard (vice-président du Cercle littéraire « Lès Rêlîs Namurwès ») introduit une nouvelle donne dans les réflexions sur les avantages, pour les œuvres littéraires wallonnes, d'être radiodiffusées. Si en 1958 certains intervenants du Congrès refusaient encore de se rallier aux sentences sans appel d'un directeur de radio régionale (« Le wallon se perd »), L. Léonard accuse directement les Wallons – et les « mamans de chez nous qui s'imaginent déchoir en parlant le vieux langage » – de la désaffection du wallon¹⁸⁵. Dans une telle situation, la radiodiffusion pourrait remédier aux nombreuses difficultés de lecture, pour preuve l'audience des émissions dialectales qui dépasse les limites régionales et même celles

¹⁸⁴ LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », *op. cit.*, [Intervention de J. Morayns], p. 72.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 65. Des intervenants (J. Morayns, F. Stévert, É. Lempereur...) réagissent à l'affirmation du déclin de la connaissance du wallon : si le constat n'est pas totalement faux, « le crier dans un pays en lutte linguistique, c'est une maladresse ». Ajoutons que F. Stévert nuance le constat en affirmant que « le wallon se transforme », et qu'É. Lempereur note le paradoxe d'une diminution de la connaissance et de l'usage du wallon, et l'augmentation de la vitalité et de la qualité de la littérature wallonne, in LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », *op. cit.*, p. 71 *sq.*

de la Wallonie¹⁸⁶. Dès lors, il formule le projet d'associer audition et lecture, en faisant publier un extrait de recueil dans la Presse et en en donnant le jour même une lecture et un commentaire dans une émission régionale.

Un autre front sur lequel les agents wallons durent combattre dans les années 1950 (depuis 1951 dans les Congrès) fut celui de faire reconnaître le principe d'interpénétration des productions littéraires et théâtrales, c'est-à-dire que les sociétés dramatiques et les postes régionaux admettent les adaptations des meilleures œuvres des différents dialectes. En 1958, et à nouveau en 1960, le président de l'U.N.F.D.L.W. dut déplorer que « certain poste régional oppose presque un veto à cette interpénétration »¹⁸⁷.

4.1.4.1 L'accès wallon aux ondes hertziennes : un long combat

Le vœu qu'A. Bouvet exprime au Congrès de 1946 est en continuité avec les revendications dans le domaine de la radio dont il s'est fait le porte-parole dès 1936 aux Congrès de l'U.N.F.D.L.W. et dès 1938 au premier Congrès Culturel Wallon, à savoir obtenir la création d'un poste autonome de radiodiffusion wallonne, en usant du slogan : « Une station de radio créée pour la Wallonie, par la Wallonie et en Wallonie ».

Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'I.N.R. – à Londres – fut momentanément remplacée par la Radio Nationale Belge (R.N.B.) qui « se soucia fort peu de donner à la Wallonie la place qui lui revenait »¹⁸⁸. Après la libération de Bruxelles, la R.N.B. occupa pour un temps encore la place de l'I.N.R. « sans respecter les engagements pris à l'égard des Wallons par l'ancien organisme dont le titre seul avait changé, mais non la direction bruxelloise »¹⁸⁹. Concrètement, la R.N.B., redevenue ensuite l'I.N.R., « s'empara de tous les émetteurs privés régionaux de radio publicitaire et en utilisa trois seulement pour les cinq provinces wallonnes sous forme de postes-relais à faible puissance dans lesquels furent reléguées quelques émissions wallonnes à peine audibles dans un petit rayon de faible étendue »¹⁹⁰. Malgré l'existence de 300.000 Wallons à Bruxelles, les émissions dialectales (opéras, opérettes, jeux radiophoniques, comédies, cabarets, etc.) que Radio-Wallonie avait réussi à imposer avant la guerre sur le poste central de Bruxelles furent supprimées¹⁹¹. De la même façon, Radio-Wallonie n'obtint pas la reconduction, sur les antennes de l'I.N.R.

¹⁸⁶ LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », *op. cit.*, p. 66. L. Léonard ne conteste pas l'efficacité et l'importance des rubriques de Presse, telles celle du major J. Rivière (« Chîjes èt Pasquéyes ») et des publicistes d'*El Bourdon*.

¹⁸⁷ CHERMANNE (ÉMILE), « Rapport de M. É. Chermanne », FÉDÉRATION ROYALE WALLONNE DU BRABANT (LITTÉRATURE ET ART DRAMATIQUE) A.S.B.L. NIVELLES, in *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁸ BOUVET, « Pour une radiophonie wallonne », *op. cit.*, p. 103.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 104.

français, de ses treize émissions théâtrales annuelles, mais dut se contenter des trois émetteurs régionaux (Liège, Hainaut, Namur) et de leurs difficultés à « inonder » de leurs ondes le territoire. Ainsi les deux provinces ne disposant pas d'émetteurs (celles de Luxembourg et de Brabant) captèrent les ondes bruxelloises, et avec plus de difficulté les ondes de Radio-Namur.

A. Bouvet mena campagne, notamment avec des articles parus dans la rubrique « Ici Radio-Wallonie » dans un journal nouvellement créé, *Le Gaulois*, où il défend l'idée d'« un poste autonome wallon à grande puissance, par la Wallonie et pour la Wallonie ». Cela aboutit à la création de l'a.s.b.l. « Conseil National Wallon de la Radiodiffusion » (24.07.1945, Liège), et ensuite (25.11.1945) au dépôt d'un projet de loi à la chambre par le député Jean Rey, projet de loi qui institue la radio wallonne :

Celui-ci demande l'installation d'un émetteur national wallon à grande puissance, d'un émetteur national à ondes courtes, susceptible d'être entendu par les Wallons du Congo, d'une chaîne d'émetteurs régionaux, d'une Maison de la Radio à Liège et de 15 studios-parole répartis dans les différentes régions, ainsi que des aménagements techniques des locaux existant dans les grandes villes pour les productions musicales et théâtrales.¹⁹²

À la suite de la dissolution des Chambres, le député dut représenter le même projet devant le Parlement.

Les nombreux vœux votés à partir d'octobre 1945¹⁹³ pour obtenir symboliquement du gouvernement une réalisation des desiderata en matière de radiodiffusion n'y firent rien. Contre des vœux inefficaces, la solution proposée est de créer un vaste mouvement de masse et l'inscription des amis wallons dans les Commissions consultatives Régionales instituées, dans les différentes localités, par le Conseil National Wallon de la Radiodiffusion ou d'en provoquer la création là où elles n'existent pas encore :

Chacune de ces commissions aura pour tâche de présenter prochainement des candidats pour la constitution définitive du Conseil d'Administration de la Radio Wallonne, puis d'étudier la participation future de la région à l'activité radiophonique wallonne de demain, de présenter des candidats pour la constitution du comité de gestion des studios futurs de ces régions et enfin, la radio régionale étant en marche et intégrée dans le réseau wallon, de donner des avis et conseils au dit comité de gestion.¹⁹⁴

Au mois de mai 1946, les espoirs de créer un poste wallon autonome furent mis à mal quand la Commission d'étude pour le nouveau statut de la radio – instituée par le ministre des Communications (Rongveaux) – n'invita pas le Conseil National Wallon de la Radio à se

¹⁹² *Ibid.*, p. 104.

¹⁹³ Octobre 1945 : Congrès National Wallon de Liège ; 4 novembre 1945 : Première Journée de la Radio Wallonne ; mai 1946 : Congrès National Wallon de Charleroi ; 30 mai 1946 : Deuxième Journée de la Radio Wallonne.

¹⁹⁴ BOUVET, « Pour une radiophonie wallonne », *op. cit.*, p. 105.

faire représenter officiellement, « alors qu'il a fait appel à trop de membres attachés au maintien de la centralisation actuelle »¹⁹⁵. Les gouverneurs de province furent chargés de désigner les candidats de chaque province, et seul le gouverneur de la province de Liège s'adressa au Conseil National Wallon de la Radio. En 1946 – comme en 1960, lorsque certains Wallons s'inspirèrent de la loi (française) Bayou sur les langues et cultures régionales (1951) pour contrer la centralisation belge excessive – il n'est nullement question de revendiquer un séparatisme, mais bien de faire reconnaître une spécificité culturelle déniée, tout en continuant à se considérer comme une « province de la culture française ». Pas de régionalisme étroit, donc, mais bien plus une volonté d'ouverture aux relations internationales.

Si des vœux émis depuis le Congrès de Namur (1928) finirent pas obtenir satisfaction (les vœux n^{os} 98, 100, 101 et 103), la reconnaissance d'une spécificité culturelle et d'un droit à l'antenne sont toutefois loin d'être acquis en 1960 où se pose la question de la composition des Conseils de gestion et des Conseils culturels de la radio et de la télévision. En ce qui concerne le Conseil de gestion français de l'I.N.R., L. Léonard souligne que le vœu n^o 99 de l'U.N.F.D.L.W. a été relayé par le professeur louvaniste M. Genicot qui s'est exprimé en faveur de la « création, dans le domaine de la radio et de la télévision, de deux Conseils de gestion indépendants dotés d'un budget propre et flanqués des services nécessaires », ainsi qu'en faveur d'un Conseil culturel wallon qui compte « sans doute des hommes politiques, (...) des francophones, *mais la majorité y appartiendra à des techniciens de la Wallonie* » :

Il aura un droit de consultation en toutes matières culturelles et de décision dans certaines. Il disposera des fonds affectés aux affaires culturelles et décidera de leur emploi. De cette façon, ces fonds seront mieux distribués qu'ils ne le sont aujourd'hui. Ils n'iront plus, pour la plus grosse part, à des organismes de la capitale. Peut-être cesseront-ils aussi d'être ridiculement faibles...?¹⁹⁶

Le projet de loi sur les Conseils culturels fut adopté par le Sénat le 22 juin 1960.

Le nouveau statut de la radio et de la télévision ayant été voté, L. Léonard suggère aux agents culturels wallons de « demander [aux] hommes politiques de [les] aider à en obtenir le maximum quant à la promotion de la vie culturelle de toute la Wallonie et, singulièrement, des dialectes »¹⁹⁷. Alors qu'on évoque l'implantation future de nouvelles antennes en Wallonie, L. Léonard plaide pour que les stations régionales produisent des

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹⁶ LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », *op. cit.*, p. 66-67.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 68.

« programmes strictement régionaux » pour l'ensemble de la Wallonie, les émissions devant donc être simultanées¹⁹⁸.

4.1.4.2 Quelles perspectives pour les auteurs et les artistes wallons ?

Au sortir de la guerre, alors qu'il est encore permis de rêver d'une radio wallonne autonome à grande puissance, A. Bouvet dresse un état des lieux des démarches en cours et se fait fort de citer le député J. Rey lors du dépôt de la proposition de loi instituant le Réseau Wallon de la Radiodiffusion :

Un réseau de radiodiffusion wallonne installé au cœur de notre région constituera, grâce à son existence même et aux moyens financiers dont il sera doté, un puissant moyen d'action pour l'encouragement et l'épanouissement de notre littérature et de notre art.

Faire vivre nos artistes, faire connaître nos théâtres, faire entendre nos orchestres, répandre la connaissance de notre littérature, voilà la tâche de la nouvelle institution.

Précisons que, dans notre pensée, il ne s'agit pas d'une entreprise de régionalisme étroit, limitant son objet au culte du dialecte wallon, de notre littérature régionale ou de notre folklore.¹⁹⁹

4.1.4.2.1 *Les concours de l'I.N.R. : contre les artistes wallons ?*

Après la guerre, l'I.N.R. rétablit les examens d'admission des chanteurs de cabarets wallons, en maintenant l'attitude partielle qui lui avait déjà été reprochée avant la guerre par Radio-Wallonie, puisque « les jurys sont présidés par un compositeur flamand et formés de professionnels de théâtres d'opéras et d'opérettes qui sont eux-mêmes engagés pour les émissions de l'I. N. R. et ont intérêt à éliminer leurs concurrents wallons »²⁰⁰. À ceci s'ajoute une incongruence linguistique dont ne semble pas se préoccuper l'I.N.R. : des professionnels du bel canto jugent des diseurs et des chansonniers de cabarets sans être en mesure d'apprécier une chanson écrite dans un patois qui leur est souvent inconnu. La situation se complique encore lorsque l'I.N.R. prend une nouvelle mesure vexatoire à l'égard des artistes et de l'audience wallonne : les artistes qui auront obtenu 17 points sur 20 pourront – « si on n'oublie pas systématiquement de faire appel à eux » – se produire au micro de Radio-Bruxelles, « tandis que ceux ayant au moins 12 points sur 20, seront éventuellement invités à participer aux émissions des sous-stations régionales »²⁰¹. Pour les artistes wallons, A. Bouvet constate que les jurés, soucieux de ne pas diminuer leur chance d'être engagés fréquemment à Bruxelles – ni celles de leurs amis –, s'empressent de classer dans la seconde catégorie des « concurrents trop méritants et trop gênants ». A. Bouvet en conclut aussi « qu'il y a à

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹⁹ BOUVET, « Pour une radiophonie wallonne », *op. cit.*, p. 106.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 107.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 107.

Bruxelles des auditeurs de 1^{ère} classe et, en Wallonie, des auditeurs de seconde zone, qui peuvent se contenter d'écouter des éléments de qualité moindre que les privilégiés admis au poste central de Bruxelles »²⁰². D'où l'urgente nécessité d'un réseau de radiodiffusion wallonne autonome.

La question de la composition du jury et surtout de ses critères d'évaluation est à nouveau soulevée en 1958 par E. Haucotte qui, ayant l'habitude de faire partie de jurys d'audition pour la radio régionale et donc de juger de la qualité du dialecte et de la diction, remarque que les acteurs amateurs (wallons) sont systématiquement cotés sec par des acteurs, des professeurs et des directeurs français habituellement appelés à juger des acteurs professionnels²⁰³. Coïncidence fortuite ou résultat des sélections sévères opérées dans les années précédentes par les jurys de l'I.N.R, Halsberg est forcé de constater en 1958 la pénurie d'acteurs de radio, en l'occurrence il n'y aurait plus que quatre ou cinq acteurs agréés à la radio pour le Borinage²⁰⁴.

4.1.4.2.2 *La Radio : un canal de « diffusion » ou d'« adaptation » des pièces ?*

Les statistiques présentées par E. Chermanne au XXV^e Congrès (Charleroi, 1958) pour les saisons 1956-1957 et 1957-1958 renseignent sur le nombre d'émissions théâtrales wallonnes programmées dans les radios régionales de Namur, de Liège et du Hainaut, ainsi que sur leur volume horaire et la répartition selon le type de pièces (en 1 acte, en 2 actes, en 3 actes)²⁰⁵. E. Chermanne relève pour la saison 1956-1957 une nette diminution du nombre d'émissions dialectales à Radio-Namur (11 émissions) par rapport aux saisons précédentes²⁰⁶. À la suite de protestations émanant de l'U.N.F.D.L.W. et d'autres instances, la situation a été redressée, au point que les statistiques affichent 34 émissions pour Radio-Namur durant la saison 1957-1958 (34 émissions à Radio-Liège, 35 émissions à Radio-Mons)²⁰⁷. Une disparité

²⁰² *Ibid.*, p. 107.

²⁰³ CHERMANNE, « Sur la question des postes régionaux de radio et sur la T.V. », *op. cit.*, p. 39.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 28-40. En 1960, un Wallon (J. Morayns) présent au Congrès fait remarquer que la poésie n'a pas encore fait son entrée sur les ondes radiophoniques, et que les Congrès précédents de Liège et de Charleroi le faisaient déjà observer. M. Morayns estime que si la radio fait entendre la lecture de poèmes, cela fera naître des poètes ; alors que L. Léonard lui rétorque que l'esprit poétique ne s'acquiert pas, « il est acquis », LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », *op. cit.*, p. 72-73.

²⁰⁶ Nous n'avons pas trouvé de statistiques pour les saisons précédant la saison 1956-1957.

²⁰⁷ L'amélioration relevée dans le nombre d'émissions dialectales sur Radio-Namur semble être la conséquence de l'intervention d'É. Chermanne auprès du directeur de la station radio, M. Maréchal, et des directeurs de l'I.N.R. (M. Clause) et des deux autres postes régionaux (M.M. Hoosemans et Masson), et auprès de la Commission culturelle consultative régionale (M. Calozet). Dans les débats, M. Evrard conteste une quelconque amélioration et précise que, si le nombre d'émissions a augmenté, le nombre d'heures est resté inchangé, cf. CHERMANNE, « Sur la question des postes régionaux de radio et sur la T.V. », *op. cit.*, p. 32.

émerge toutefois lorsqu'on considère le nombre d'heures effectives couvertes par ces émissions : les 34 émissions de Radio-Namur ne globalisent que 21 heures (environ), contre les 35 heures (environ) de Radio-Liège et les 33 heures (environ) de Radio-Mons. À ce constat s'ajoutent les difficultés créées par les heures de programmation de ces émissions théâtrales wallonnes. Radio-Namur, à la différence des deux autres radios²⁰⁸, a fixé ces émissions le lundi soir – et non le dimanche après-midi –, et si elle touche de la sorte un plus vaste public, elle doit pourtant réduire – une semaine sur deux – l'émission dialectale à une demi heure.



Par ailleurs, l'« inondation » du territoire wallon par les ondes de ces radios régionales est rendue inégale de différents points de vue. Des localités comme Malmédy, Trois-Ponts et d'autres ne captent que les ondes de la radio centrale de Bruxelles ; le Brabant wallon, repris dans l'aire de Radio-Namur, se voit lésé par l'absence « depuis bien longtemps » d'émissions en dialecte nivellois sur cette radio ; la région de Verviers, malgré les « œuvres de grandes qualités » qu'on y produit, est traitée en « parent pauvre » et devrait être prise en charge par Radio-Liège ; quant à la situation de Radio-Mons, outre que l'émetteur « fait des bâtards » en ne couvrant pas toute la province, É. Chermanne y voit un déséquilibre par rapport à la situation liégeoise, du fait même que « le mouvement littéraire et dramatique de chacune des 5 grandes régions du Hainaut ne dispose (...) du micro que le 1/5^e du temps réservé au mouvement liégeois »²⁰⁹. La solution qui s'imposa à l'issue des réflexions consista à exiger la mise en chantier d'émetteurs à modulation de fréquence.

Parallèlement au premier mouvement destiné à faire en sorte que les principaux parlers régionaux puissent disposer d'une tribune radiophonique pour faire entendre leur culture, un deuxième mouvement tendit à décroquer le quadrillage strict du premier. Dans son rapport, É. Chermanne – évoquant une décision de l'Union Nationale déjà entérinée le 2 décembre 1951 – rappelle que « doit être défendu le principe de l'interpénétration des productions tant littéraires que théâtrales », et donc que les sociétés dramatiques et les postes régionaux admettent les adaptations des meilleures œuvres des différents dialectes, alors que « certain poste régional [y] oppose presque un veto »²¹⁰. Les discussions faisant suite au rapport d'É. Chermanne vont dans le même sens et révèlent le désir de certains d'obtenir un

²⁰⁸ Il semble que Radio-Liège ait connu des variations dans l'heure d'émission du théâtre wallon. Après que l'émission a longtemps été programmée en semaine à 20 heures du soir, et qu'elle a ensuite été supprimée, elle est revenue le dimanche à 18 heures, « moment où bien des sympathisants sont hors de chez eux », *Ibid.*, p. 34.

²⁰⁹ Toutefois, pour la saison 1957-1958, M. Halsberg peut annoncer fièrement au XXV^e Congrès que non seulement les émissions régionales sont prolongées jusque la mi-septembre et bénéficieront d'une demi heure d'antenne hebdomadaire, mais qu'à partir de septembre des émissions d'1 h ¼ reprendront, et qu'aux pièces de théâtre et aux cabarets s'ajouteront aussi des chansons en dialecte, *Ibid.*, p. 29.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

décloisonnement des émissions régionales par une extension des ondes régionales à l'ensemble du territoire belge, car, par exemple, « les camarades de Malmédy seraient heureux d'entendre parler wallon, le soir, en dialectes hennuyers, namurois ou liégeois »²¹¹.

4.1.4.2.3 *La radio : un canal d'« adaptation » des pièces*

Les réflexions sur l'importance que peut représenter le canal radiophonique pour les auteurs, les acteurs et les auditeurs wallons s'accompagnent aussi souvent de considérations sur la qualité des émissions proposées. À ce sujet, différents griefs sont formulés au sujet du matériel d'enregistrement des trois postes régionaux, aspect qui concernerait « les instances supérieures, le Ministre des Communications en premier lieu »²¹², et du manque de studios d'enregistrement dans d'autres villes que Liège, Namur et Mons. Pour remédier à ce dernier point, É. Chermanne suggère que les groupements des Amis de Radio-Mons, de Radio-Liège et de Radio-Namur obtiennent un local auprès des Administrations communales, à charge pour eux de les équiper. L'hypothèse d'É. Chermanne de voir « le service technique de la radio nationale belge s'intéresser (...), lui aussi, à la chose et apporter (...) sa contribution » semble par contre relever de la chimère.

Quelles pièces programme-t-on dans ces émissions ? Si les statistiques dressées par É. Chermanne pour la saison 1957-1958 (*cf* Annexe 21) présentent un très grand nombre de pièces en un acte²¹³, au détriment de pièces en deux, voire en trois actes, cela est dû à l'obligation de respecter un cadre temporel strict (généralement une heure), qui oblige à « charcuter » les pièces en deux actes et en trois actes :

On sacrifie délibérément une bonne partie du texte, voir même un acte entier dont on donne un résumé très imparfait et l'interprétation se livre alors à une vraie course contre la montre pour abattre ce qu'il reste, sans pouvoir accorder aux nuances leur véritable valeur.²¹⁴

Mais les propos d'un intervenant du débat – J. Evrard – font penser que les pièces en un acte connaissent les mêmes vicissitudes, et que l'on « rogne » bien souvent sur la demi heure qui leur est due. Ainsi une pièce de J. d'Evrard, qui a obtenu le Prix Engelman ex-aequo avec un drame de François Masset (Liège), a été amputée de 23 pages lors de sa mise en onde²¹⁵.

²¹¹ *Ibid.*, p. 35.

²¹² *Ibid.*, p. 30.

²¹³ Radio-Namur : 16 pièces en 1 acte / 6 pièces en 3 actes ; Radio-Liège : 29 pièces en 1 acte / 10 pièces en 3 actes et 5 pièces en 2 actes ; Radio-Mons : 19 pièces en 1 acte / 5 pièces en 3 actes.

²¹⁴ CHERMANNE, « Sur la question des postes régionaux de radio et sur la T.V. », *op. cit.*, p. 30.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

N'obtenant des parcelles d'antenne qu'après d'âpres négociations, les agents culturels wallons ont d'autant plus conscience de devoir apporter rapidement une meilleure préparation aux pièces qui passent sur les ondes, sous peine de rendre caduques leurs revendications auprès du ministère des Communications et de l'I.N.R.²¹⁶. Hormis les défauts imputables à l'adaptation radiophonique de pièces wallonnes, les pièces sélectionnées pour les programmes régionaux et leurs interprétations satisfont-elles toutes aux critères de qualité esthétique ? En 1958, É. Lempereur – une des rares voix discordantes sur la question – semble en douter sérieusement puisqu'il prône la diffusion de « bons disques », plutôt que d'un répertoire littéraire et théâtral « limité dans sa qualité »²¹⁷. La question du niveau des pièces proposées à la radiodiffusion avait déjà été soulevée dans un ordre du jour de l'Union Nationale voté à l'unanimité le 2 décembre 1951, comme le rappelle É. Chermanne :

(...) l'Union Nationale (...) a fait appel aux sociétés dramatiques et aux postes régionaux de Wallonie, les priant de rejeter de leurs programmes les œuvres qui ne posséderaient pas le minimum indispensable de qualité littéraire et scénique voulus ou dont les thèmes s'écarteraient des buts poursuivis, à savoir, le relèvement du niveau moral, intellectuel et artistique de la Wallonie et l'Éducation populaire.²¹⁸

En matière d'audience, M. Grafé (Liège) dresse un constat extrêmement positif des émissions dialectales en province de Liège, et affirme qu'elles recueillent l'attention de gens de toutes conditions et de tout âge, constat établi aussi par É. Lempereur dans la majorité des régions hennuyères²¹⁹. En affirmant qu'il possède des statistiques en la matière, M. Halsberg abonde dans le même sens quand il affirme que les chiffres prouvent que les émissions les plus écoutées sont les émissions dialectales et que le théâtre wallon est l'émission la plus populaire²²⁰.

²¹⁶ Après une interruption des émissions des pièces wallonnes sur Radio-Liège, le ministre a accepté en 1953 la reprise de la diffusion hebdomadaire de ces pièces. Il semble que pour la saison 1953-1954, il ait été fait appel d'abord aux Cercles amateurs (car « le crédit pour les réunions théâtrales était épuisé »), ensuite aux « professionnels » quand les caisses étaient à nouveau remplies au 1^{er} janvier, et que la Radio renonça au mois de mai au service bénévole des Cercles amateurs en raison de « leurs interprétations tout à fait défectueuses », ce que Klum conteste en arguant que le microphone est « un sale outil » et que son maniement malaisé est responsable des piètres résultats observés. HAUCOTTE (ERNEST), « Séance du dimanche 13 juin 1954. Compte rendu analytique », ROYALE FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE LIÈGE, *XXIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Liège, les 12 et 13 juin 1954. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale de Liège, de l'Administration communale de Liège. Compte-rendu*, Liège, Imprimerie Dehousse, s.d., [Intervention de Klum], p. 37.

²¹⁷ CHERMANNE, « Sur la question des postes régionaux de radio et sur la T.V. », *op. cit.*, p. 34. Notons que le passage de disques pendant 15 minutes sur les différents postes régionaux, à la demande des « Amis de la Radio », constitue une rentrée financière indéniable, qui permet ensuite l'organisation de galas.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²²⁰ *Ibid.*, p. 36-37.

Paradoxalement, ces statistiques flatteuses pour les parlers wallons et leur culture n'empêchent pas certain directeur, voire l'Association des Amis de la Radio des postes régionaux, de pratiquer la stratégie de l'inertie face aux demandes des agents culturels wallons, et de la justifier laconiquement en disant que « le wallon se perd »²²¹. J. Evrard constate donc amèrement que :

Si des groupements qui se disent prêts à nous aider sont là pour entériner ou accepter les avis du directeur de poste, nos interventions deviennent tout à fait inutiles. C'est contre cela que nous devons lutter.²²²

Si l'audience réelle de ces émissions régionales ne suffit pas à convaincre pleinement les directeurs des radios régionales, une explication réside peut-être dans la qualité de ces émissions. Ainsi, pour Radio-Mons, M. Halsberg est contraint de répartir la trentaine d'heures d'émissions dialectales entre les productions théâtrales des quatre régions dialectales de la province, ce qui entraîne une répartition certes équitable, mais « non proportionnelle à la vitalité et à la qualité »²²³. Une façon de pallier la carence qualitative dénoncée à demi-mot par le directeur de Radio-Hainaut consistera, à la suite du Festival d'Art dramatique de La Louvière de septembre-octobre 1958, d'appeler à la radio les troupes ayant fait montre de réelles qualités et de les payer²²⁴.

²²¹ En dénonçant cette situation personnellement vécue, M. Evrard vise en fait le directeur de la station de Radio-Namur, M. Marchal, et précise ensuite que sa lettre adressée à M. Roose, chef de Cabinet de M. Anseele, est restée lettre morte.

²²² CHERMANNE, « Sur la question des postes régionaux de radio et sur la T.V. », *op. cit.*, p. 32.

²²³ L. Léonard confirme cette explication au Congrès de 1960 lorsqu'il justifie l'horaire inadéquat imposé aux émissions wallonnes par le risque de diffuser des œuvres théâtrales de peu de qualité, LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », *op. cit.*, p. 70.

²²⁴ CHERMANNE, « Sur la question des postes régionaux de radio et sur la T.V. », *op. cit.*, p. 37.

Finalement, les vœux exprimés insistèrent sur la nécessité de donner voix au chapitre aux différents matériaux régionaux et s'adressèrent, entre autres, aux directeurs des postes régionaux pour qu'ils ne glissent pas « vers les attraits brillants mais néfastes d'un certain internationalisme », mais sauvent, au contraire, « notre personnalité tout en nous élevant et en nous divertissant »²²⁵. Devant la menace d'une réduction des émissions dialectales, « au profit d'autres émissions d'un caractère beaucoup moins authentique, d'un contenu spirituel moindre ou servant des intérêts matériels étrangers, le XXV^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons émet les vœux suivants :

- que l'audition de la radio régionale wallonne soit bonne dans toutes nos régions, sans distinction ;
- que la présence dialectale soit augmentée dans nos postes régionaux sous un contrôle sévère de l'authenticité régionale et de la qualité esthétique ;
- que les heures d'émission soient toujours propices à une écoute large et féconde (de préférence en semaine) entre 18 h et 21 heures ;
- qu'en particulier la pièce en trois actes puisse s'étendre à nouveau sur sa durée moyenne indispensable, c'est-à-dire une heure trente ;
- que les cercles dramatiques aidés par les pouvoirs officiels envisagent la formation d'interprètes du micro capables d'assurer rapidement une relève qui s'avère déjà urgente dans certaines régions ;
- que les studios d'enregistrement soient multipliés et que le matériel technique d'enregistrement soit amélioré.
- Considérant la vitalité et la qualité de notre littérature dialectale, et en particulier du théâtre, le XXV^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons, revendique la présence effective du dialecte à la télévision.²²⁶

Comme ce dernier voue l'évoque, des pourparlers sur le théâtre télévisé étaient encours, mais les Congrès de la fin des années 1950 ne nous apportent pas d'informations significatives à leur sujet. É. Chermanne affirme simplement qu'« une première satisfaction très marquante » a été obtenue en 1958 et puis en 1959-1960 auprès des responsables de la TV belge.

²²⁵ *Ibid.*, p. 39.

²²⁶ *Ibid.*, p. 114.

4.2 Instances de reconnaissance

4.2.1 *Le théâtre wallon dans la presse en Belgique romane*

Le poids que peut jouer la critique journalistique dans l'essor d'une littérature régionale n'a pas échappé aux agents wallons qui, dès avant la Seconde Guerre mondiale, analysèrent lucidement cette faiblesse de leur champ théâtral. Malheureusement pour ces agents et ce champ, les périodiques d'expression dialectale se suivent... et se ressemblent : « ils naissent, vivent et, pour la plupart, expirent après peu de mois »²²⁷, aucune des options linguistiques adoptées²²⁸ ne les préservant de l'échec plus ou moins rapide. W. Balle analyse ces « naufrages répétés » en ces termes :

Ce n'est pas qu'on manque de collaborateurs pour remplir les colonnes de nos revues, encore que la matière soit parfois de qualité médiocre. Ce qui fait surtout défaut, ce sont les ressources. Faute de soutiens, elles périssent de misère.²²⁹

Après « la période creuse d'une guerre et de ses lendemains peu favorables à l'enthousiasme des artistes à la petite semaine, sans défense et sans moyen de diffusion », H. Van Cutsem (président de l'A.R.L.W.C.) constate, plus que jamais, la nécessité pour le champ littéraire wallon d'avoir accès aux instances de reconnaissance, sans que celles-ci ne tuent le talent dans l'œuf :

La production seule constitue l'époque littéraire ; les études, les statistiques, les appréciations sont jeux de savants. Pour peu que ceux-ci manquent de justice ou de générosité, ils briment les talents et empêchent de nouvelles floraisons. Et ainsi stagne ou meurt, en conséquence, un mouvement littéraire apparemment mineur.²³⁰

À l'aube de la saison 1954-1955, on peut encore lire, sous la plume de L. Lejeune, un appel à l'offensive wallonne dans le camp bien gardé de la presse francophone. Si Lejeune n'attend plus aucune initiative de la part des directeurs de journaux « tabous »²³¹, il voudrait – sans oser leur adresser cette demande – que les journalistes présentent plus souvent des

²²⁷ BALLE et JODOGNE, « Normalisation des périodiques littéraires wallons », *op. cit.*, p. 80.

²²⁸ Parmi les périodiques, on dénote ceux écrits exclusivement en wallon de la région, ceux offrant des textes dans différents dialectes et ceux présentant des articles wallons à côté des textes français.

²²⁹ BALLE et JODOGNE, « Normalisation des périodiques littéraires wallons », *op. cit.*, p. 81.

²³⁰ COLL., *Pro Wallonia [1949]*, *op. cit.*, p. 3.

²³¹ Lejeune en est réduit à espérer que ces directeurs de journaux acceptent de diminuer la hauteur des lettres de certains titres pour insérer gratuitement un slogan en faveur du théâtre wallon, « n'y trouveraient-ils pas intérêt en gagnant la sympathie de bon nombre de Wallons ? », LEJEUNE, « Du théâtre wallon en général », *op. cit.*, p. 111.

articles sur le théâtre wallon, c'est-à-dire deux fois par semaine, de fin août à fin avril. Dans la même optique, compte tenu de l'audience appréciable obtenue par les émissions dialectales, L. Léonard plaide pour une publicité habile de ces émissions dans les rubriques de presse et les périodiques wallons, avec par exemple la réalisation d'une grille unique des programmes dialectaux de la semaine²³².

Quant à J. Bertrand, il s'en prend aux critiques (M. Piron et Jo Duchesne, entre autres) qui, recourant à des « explosions de lyrisme » et à des « mots tapageurs [...] toujours démoralisateurs », tiennent des propos désobligeants sur le théâtre dialectal, alors que « les auteurs patoisants n'ont acquis pour la plupart qu'une instruction modeste » et qu'il y a lieu de se demander « pourquoi les 'esthéticiens' d'aujourd'hui – MM. Les professeurs en particulier – ne suivent pas le magnifique exemple de M. Charles-Henry Derache ? »²³³. Il interprète aussi la « crise » du public comme une des conséquences directes de la critique généralement trop sévère formulée à l'encontre de ce théâtre dialectal²³⁴.

Comme exemple de la critique journalistique rédigée sur les pièces wallonnes de l'après-guerre, citons l'accueil réservé à un auteur hennuyer, Louis Noël, pour sa pièce *L'ingrênâdge*²³⁵, et à un auteur liégeois, Jenny d'Inverno, pour sa pièce *Antigone*. La première pièce fut commentée dans plusieurs journaux de la région de Charleroi : *La Nouvelle Gazette* (E.H.), *Le Journal de Charleroi* (L.W.), *L'Indépendance* (Cocorico), *Le Peuple* et *Le Rappel*. Par rapport aux recensions journalistiques d'avant 1940, les critiques sont plus soucieux de décrire la construction de la pièce et d'en signaler l'innovation thématique eu égard au panorama général du champ théâtral wallon, en même temps qu'elles pointent le changement de cap décisif de ce champ, du point de vue du capital culturel :

La technique savante de Louis Noël déploie ici toutes les ressources de la logique et de la vraisemblance pour que l'action se noue, s'accomplisse et se dénoue selon un rythme parfait. Il n'y a pas une scène inutile ni un personnage superflu dans ces trois actes.

De plus, à l'encontre de beaucoup de nos dramaturges, Louis Noël, en choisissant ses personnages hors du milieu habituel du théâtre dialectal, élève au niveau de leur condition sociale leur psychologie, leur comportement et leur langage.

Le dialecte utilisé est celui que l'on parle aujourd'hui ; l'auteur en a banni les archaïsmes chers aux puristes qui, s'arrêtant à la rampe, paralysent l'entendement du spectateur.²³⁶

²³² LÉONARD, « Littérature dialectale et radiodiffusion », *op. cit.*, p. 68.

²³³ BERTRAND, « L'Orientation du Théâtre wallon », *op. cit.*, p. 133-134.

²³⁴ *Ibid.*, p. 135.

²³⁵ Comédie dramatique en trois actes, l'intrigue est la suivante : un médecin réputé ramène chez lui, pour soigner sa femme, une jeune infirmière. Cette présence va bouleverser la vie familiale où trois hommes (le médecin, son père et son fils) éprouveront des réactions différentes : emballement juvénile, désir banal ou épanouissement d'un sentiment partagé. La mort dramatique de l'épouse conduit à un dénouement qui donne l'espoir d'un futur équilibre.

²³⁶ E.H., « [Article dans la] *Nouvelle Gazette* », NOËL (LOUIS), *L'ingrênâdge. Pièce en trois actes, adaptation en dialecte de Nivelles de Marius Depriez*, Alost, Imprimerie Du Caju, 1956, s.p.

Un journaliste du *Peuple* n'hésita pas à inscrire cette pièce, « toutes proportions gardées », dans la ligne des tragédies de Racine et à souligner aussi la précision de la construction :

Personnages peu nombreux, décors sans importance, action extérieure quasi-nulle. Mais, d'un bout à l'autre, un drame psychologique, un conflit de sentiments qui, une fois en train, doit suivre inexorablement sa voie pour aboutir à une conclusion fatale. D'où le titre : l'ingrènâdge. Du point de vue forme (*sic*), l'œuvre est d'une remarquable concision et écrite dans un dialecte pur.²³⁷

Et le journaliste du *Rappel* vante le « niveau rarement atteint dans des pièces semblables » :

Une chose frappe, dès le lever du rideau, c'est l'emploi du wallon dans une famille essentiellement bourgeoise. Mais, en plaçant ses personnages dans ce milieu inhabituel au théâtre dialectal, l'auteur louviérois s'est ménagé la possibilité de hisser le conflit intérieur qui se noue entre les quatre ou cinq personnages principaux, à un niveau rarement atteint dans des pièces semblables.²³⁸

La pièce *Antigone* de Jenny d'Inverno, créée en janvier 1957 à Liège par le Théâtre Dialectal Populaire, fit entrer le « tragique sur [les] scènes [wallonnes] »²³⁹ et fut commentée dans *La Wallonie*, *La Critique*, *Le Monde du Travail*, *La Meuse*, *La Dernière Heure*, *La Gazette de Liège*, *Le Jour*. Dans *Le Monde du Travail*, Jo Duchesne loua l'adaptation proposée de la pièce de Sophocle (« il ya encore des Créons en complet-veston et des Antigone en robe de ville ou du soir dans un monde qui poursuit la force atomique ») et souligna l'actualité du propos :

La résistance d'Antigone à Créon est celle de la conscience individuelle, mais aussi de la liberté à la dictature ; de l'adhésion à une certaine idée qu'on se forme du devoir, des droits imprescriptibles de la vérité et de l'amour. Mais Antigone c'est encore cette recherche angoissée de la pureté de la noblesse, cette lutte contre tous les conformismes d'où l'on sort broyé et seul avec ses blessures.²⁴⁰

D'autres critiques remarquèrent la qualité des choix scéniques qui éloignaient du réalisme d'Antoine :

²³⁷ ANONYME, « [Article dans] *Le Peuple* », in *Ibid.*, s.p.

²³⁸ ANONYME, « [Article dans] *Le Rappel* », NOËL (LOUIS), *L'ingrènâdge. Pièce en deux actes, adaptation en dialecte de Nivelles de Marius Depriez*, Alost, Imprimerie Du Caju, 1956, s.p.

²³⁹ DUCHESNE (JO), « Le Théâtre Dialectal Populaire crée "Antigone" de Jenny d'Inverno », *Le Monde du Travail*, 24 janvier 1957, s. p.

²⁴⁰ *Ibid.*, s. p.

La Mise en scène de Camille Caganus a prouvé quel parti on peut tirer de moyens en somme très réduits, quand ils sont judicieusement employés. Nos metteurs en scène devraient s'en inspirer, eux qui en sont toujours au réalisme d'Antoine²⁴¹

mais aussi la secousse produite par cette pièce dans le champ théâtral wallon :

À l'issue de la soirée, Marcel Hicter, poète wallon et Wallon authentique, nous disait, alors que nous allions ensemble congratuler l'auteur : « Après ça (Antigone), on ne pourrait plus écrire n'importe quoi... »²⁴²

4.2.2 Une occasion manquée : l'Exposition 1958

En 1958 eut lieu l'exposition de Bruxelles dont le comité organisateur opposa « un veto absolu à l'entrée d'un représentant de l'U.N. [en son sein] »²⁴³. É. Chermanne ne craint pas de parler d'« intransigeance » et d'« application de la loi linguistique dans toute sa rigueur : moitié-moitié », même si une place fut réservée aux Wallons, mais dans des conditions défavorables :

Et si malgré tout, nous sommes admis à donner une représentation wallonne à l'Exposition, sur un plateau d'ailleurs construit sans le moindre souci de l'art théâtral et de ses nécessités, c'est surtout à la bonne obligeance de nos amis de la Fédération Nationale des cercles dramatiques de Langue française, présidée par M. Fernand Darding, un ardent liégeois, que nous le devons²⁴⁴.

Le 13 septembre 1958, ce fut une troupe liégeoise (régisseur et metteur en scène : Joseph Bertrand et Charles Bruyère) qui donna une représentation de *Tâti l'pèriki* d'E. Remouchamps.

La littérature wallonne ne fut pas mieux lotie que le théâtre puisque le comité des Lettres ne lui réserva qu'une petite place :

Une quantité bien minime de livres wallons, une quarantaine – et resélectionnées (*sic*) après coup, d'après ... leur format (!) – a pu trouver place dans la vitrine qu'on a bien voulu mettre à la disposition de nos amis Stévert, Warnant et Lempereur. Une carte indiquant la ligne linguistique wallonne avait été apposée, croyons-nous, mais elle a disparu aussitôt.²⁴⁵

²⁴¹ BOVERIE (DIEUDONNÉ), « Autour du Perron. Propos sur l'Antigone wallonne », *La Meuse*, 26 janvier 1957, s.p.

²⁴² BOVERIE (DIEUDONNÉ), « s.n. », *La Meuse*, s.d.

²⁴³ CHERMANNE (ÉMILE), « Rapport de M. Chermanne, Secrétaire général de l'U.N.F.W. », FÉDÉRATION WALLONNE LITTÉRAIRE ET DRAMATIQUE DE LA PROVINCE DE HAINAUT, *XXV^e Congrès de Langue, de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Charleroi, les 14 et 15 juin 1958. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale du Hainaut, de l'Administration communale de Charleroi. Compte rendu*, Charleroi, Imprimerie de Charleroi-Viaduc, s.d., p. 21.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

En revanche, É. Chermanne ne peut s'empêcher de remarquer le soin particulier qui fut apporté à la présentation du Pavillon de la France, étayé d'une « documentation détaillée et complète » et de « cartes de la France indiquant les différents dialectes du Pays et leur situation régionale »²⁴⁶.

4.3 Instances de consécration : Les Prix et les Concours

4.3.1 *Le Grand Prix du Roi Albert I^{er}*

La question des subsides octroyés dans le cadre de la Coupe du Roi Albert est loin d'être résolue en 1958, date à laquelle É. Chermanne se doit de rappeler l'inégalité qui menace constamment le champ théâtral wallon par rapport aux champs théâtraux français et flamands. Alors que le crédit total inscrit au budget est de 400.000 F, dont 100.000 F pour « les Wallons » et 150.000 F respectivement pour « les Français » et pour « le Landjuweel », il faut remarquer que, « en vertu de la sacro-sainte loi linguistique moitié-moitié, les Flamands réclament deux cent mille francs pour eux, la part revenant aux Wallons étant prélevée sur la subvention pour le théâtre d'expression française »²⁴⁷.

Les œuvres primées furent : en 1955, *Nos repètons po l'Coupe !* (de Ch.-H. Derache, Liège) ; en 1956, *Su l'monde ça va dainsi* (de G. Charles, Nivelles) ; en 1957, *Les Apôtes* (de G. Charles, Nivelles) et en 1958, *Li destinéyé !* (de W. Chaufoureau, Nivelles)²⁴⁸. En 1959, le Concours de littérature organisé par l'U.N.F.D.L.W. pour la pièce imposée aux finalistes du Grand Prix du Roi Albert récompensa la pièce *César*, de W. Chaufoureau de Nivelles, et en mentionna d'autres : *À la ruine*, de G. Fay (Gilly) ; *Li cisse qu'il a pierdou*, de G. Renard (Seraing), *Li djérinne pwète*, de Djo Driess (Herstal) ; *Li pindou*, de D. Boverie (Bressoux). Le Concours national d'art dramatique de 1959 réunit 7 concurrents²⁴⁹. En 1960, ce fut la pièce de Ch.-H. Derache (Liège), *Divant l'voyèdje*, qui fut primée, alors que quatre autres pièces étaient mentionnées par le jury : *El voyageuse*, de J. Benoît (Pâturages) ; *Vacances*, de J. Bertrand (Liège) ; *Verdi-trèze*, de L. Jauniaux (Wemmel) et *Les pagans skètès* de L. Mahy (Bruxelles). Le Concours national d'art dramatique de 1959 réunit 8 concurrents²⁵⁰.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 23. Les informations concernant les pièces primées au cours des années précédentes n'ont pas été retrouvées.

²⁴⁹ CHERMANNE, « Rapport de M. É. Chermanne », *op. cit.*, p. 24-25.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 24-25.

Tableau 14 Liste des Lauréats du Grand Prix du Roi Albert I^{er}, 1946-1960

Grand Prix du Roi Albert I^{er} de théâtre en wallon²⁵¹ :



Liste des Lauréats de 1946 à 1960

- 9e.** 1946 – Le Cercle wallon de Watermael-Boitsfort. [BRABANT]
- 10e.** 1947 – Les Francs Wallons de Liège. [LIEGE]
- 11e.** 1948 – Les Francs Wallons de Liège. [LIEGE]
- 12e.** 1949 – Le Royal Théâtre wallon tournaisien de Tournai. [HAINAUT]
- 13e.** 1950 – Le Cercle Royal Les Wallons du Bassin du Centre Bruxelles. [BRABANT-BRUXELLES]
- 14e.** 1951 – Le Cercle dramatique « Les Vrais Wallons » d'Ougrée. [LIEGE]
- 15e.** 1952 – Le Cercle Royal wallon de Couillet. [HAINAUT]
- 16e.** 1953 – Le Cercle l'Effort d'Ottignies. [BRABANT]
- 17e.** 1954 – Le Cercle « Pour Yeusse » de Monceau-sur-Sambre. [HAINAUT]
- 18e.** 1955 – Le Cercle Royal junior de Nivelles [BRABANT] et Le Cercle l'Union de Marchin [LIEGE] (**ex æquo**).
- 19e.** 1956 – Le Cercle Royal les Amis de la Paix, de Bois-de-Villers. [NAMUR]
- 20e.** 1957 – Le Cercle « L'Ame Walone » de Liège. [LIEGE]
- 21e.** 1958 – Le Cercle liégeois Wallonia de Bruxelles. [LIEGE]

²⁵¹ *Grand Prix du Roi Albert I^{er} de théâtre en wallon : Liste des Lauréats de 1932 à 2004.* Les statistiques publiées sur le site internet de l'U.C.W. révèlent qu'entre 1932 et 2004 : Le Brabant a remporté 10 fois le Challenge, Le Hainaut l'a remporté 18 fois, Liège 30 fois, Le Luxembourg 4 fois et Namur 5 fois.

22e.	1959 – L'Union warnantaise de Warnant. [NAMUR]
23e.	1960 – Le Cercle « Les Amis de la F.N. » de Herstal. [LIEGE]

4.3.2 *Des Prix du gouvernement... qui n'arrivent pas*

En juillet 1952, un « département compétent » établit un rapport sur le service des Lettres Wallonnes et constate que l'inégalité est flagrante dans la répartition des Prix subsidiés par les pouvoirs publics (trois Prix triennaux – poésie, roman, théâtre – et deux Prix Quinquennaux – critique et essai, couronnement de la carrière – pour les sphères littéraires flamande et française, seulement trois Prix Biennaux pour la sphère littéraire wallonne), mais qu'il n'y a pas lieu de modifier cette situation :

L'inégalité est flagrante, mais elle a sa raison d'être. On a pu constater que, du côté français, le jury est embarrassé par l'abondance d'œuvres de qualité, alors que, du côté wallon, l'embarras vient fréquemment du manque d'œuvres intéressantes.

Pour ce qui est de la création d'un Prix quinquennal de l'Essai, on n'en voit pas la raison ; il ne paraît pas d'essai en wallon.

Quant au Prix quinquennal de couronnement de carrière, il ne se justifierait que si l'on était certain de trouver, tous les cinq ans, un écrivain d'une certaine carrure, ce qui est fort douteux.²⁵²

En réponse à ces allégations, les responsables de l'U.N.F.D.L.W., des Fédérations et des associations littéraires rétorquèrent que jamais le Prix Biennal n'avait dû être annulé par manque d'œuvres intéressantes et que, concernant le Prix Quinquennal, « il n'est pas non plus prouvé qu'on ne trouverait pas, tous les cinq ans, un écrivain d'une certaine carrure et, qu'en tous cas, la chose n'avait jamais été tentée »²⁵³.

Pour appuyer leurs protestations, ces agents culturels wallons peuvent s'autoriser de l'avis de l'Académicien Joseph Calozet et « des rapports de Wartique des 12 juin 1945, 28 janvier et 10 août 1950 qui tous concluaient clairement à la nécessité de la création d'un service des Lettres Wallonnes, à l'adoption du programme de répartition des subventions soumis par l'U.N. [...] ». Dans ces rapports, Monsieur Wartique conseillait fortement la mise sur un pied d'égalité des Prix de littérature wallonne, française et néerlandaise »²⁵⁴.

Plus que la bonne volonté ministérielle, c'est la lenteur, voire l'incompréhension et la mauvaise grâce de certains services administratifs à l'égard des agents culturels wallons qu'É. Chermanne se voit obliger de dénoncer une énième fois dans son rapport de 1954²⁵⁵.

²⁵² CHERMANNE, « Rapport de M. Chermanne », *op. cit.*, p. 28.

²⁵³ *Ibid.*, p. 28.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

4.3.2.1 Le Prix Biennal

Dès 1946, une entrevue entre le directeur général des Beaux-Arts et MM. Delporte et Chermanne de l'U.N.F.D.L.W. rassurait ces derniers sur la solution qui serait apportée au Prix Biennal. Le jury de ce prix était composé de membres de la Commission provinciale des Beaux-Arts, de la Fédération provinciale littéraire et dramatique wallonne et de l'Institut provincial de l'Éducation et des Loisirs²⁵⁶.

La revendication d'une modification du Prix Biennal de Littérature wallonne, afin d'obtenir une mise sur pied d'égalité avec ceux de la littérature française et néerlandaise est encore à l'ordre du jour en 1958, date à laquelle É. Chermanne rappelle que les démarches sont poursuivies pour obtenir la transformation du Prix Biennal de littérature en Prix annuel qui serait attribué successivement – et suivant l'A.R. du 12 octobre 1927 – à la prose, à la poésie, au théâtre²⁵⁷.

Parmi les lauréats de ce prix, on peut citer, en 1956 (pour la période 1950-1956), Louis Noël et sa pièce *Mayet*.

4.3.2.2 Le Prix Quinquennal de Littérature wallonne

Des revendications wallonnes pour bénéficier d'un Prix Quinquennal, au même titre que les sphères françaises et flamandes du pays, furent émises avant 1940 et durent affronter, après la guerre, la fin de non recevoir de la Direction générale des Beaux-Arts. Alors qu'en 1946 son directeur (Lucien Christophe ?) rassurait les porte-parole de l'U.N.F.D.L.W. sur le fait que la question était à l'étude, É. Chermanne constate en 1954 que rien n'a été tenté, plus pour des « raisons d'opportunité » que budgétaires²⁵⁸. En 1958, il ne peut rappeler que le souhait du champ culturel wallon de voir la création de ce Prix Quinquennal de Littérature wallonne suivant les bases de l'arrêté n° 210 du 12 octobre 1927 et de l'arrêté rectificatif du 8 avril 1930²⁵⁹.

4.3.3 Des Prix provinciaux et des Concours

Comme avant la guerre les anniversaires de Cercles, d'Associations ou de Fédérations sont l'occasion pour organiser des concours littéraires ou dramatiques. En 1959, l'Association

²⁵⁶ COCORICO, « [Article n°1 dans] *L'Indépendance* », NOËL (LOUIS), *L'ingrènâdge. Pièce en deux actes, adaptation en dialecte de Nivelles de Marius Depriez*, Alost, Imprimerie Du Caju, 1956, s.p.

²⁵⁷ CHERMANNE, « Rapport de M. Chermanne, Secrétaire général de l'U.N.F.W. », *op. cit.*, p. 26.

²⁵⁸ CHERMANNE, « Rapport de M. Chermanne », *op. cit.*, p. 28.

²⁵⁹ CHERMANNE, « Rapport de M. Chermanne, Secrétaire général de l'U.N.F.W. », *op. cit.*, p. 26.

littéraire « Les disciples de Jules Claskin » organisa pour son 25^e anniversaire un concours de littérature wallonne. En 1960, É. Chermanne peut citer différentes initiatives prises pour fêter les nombreux jubilé : « Les Rêlîs Namurwès », l'A.R.L.W.C., la Fédération Wallonne du Hainaut (50^e anniversaire), la Fédération wallonne de la province de Namur (65^e anniversaire), la Fédération Wallonne du Brabant (concours de pièces radiophoniques et un concours d'art dramatique wallon pour l'attribution du challenge Émile Van Cutsem), et, enfin, le « Royal Caveau Liégeois » qui mit sur pied un concours littéraire en hommage à Camille Caganus, membre de cette association littéraire et directeur du Théâtre Dialectal Populaire liégeois²⁶⁰.

4.3.4 *Le Prix de Littérature wallonne du Hainaut*

Tous les deux ans, la province de Hainaut remet un prix de littérature dialectale successivement à une œuvre en prose, à la poésie et au théâtre. Pour la période 1950-1956, ce fut Louis Noël qui reçut ce prix, pour sa pièce *L'Ingrênâdge*. Le choix de cette pièce avait suscité des réactions dans le champ littéraire wallon, comme l'affirme un journaliste de *L'Indépendance* :

Primer *L'Ingrênâdge*, c'était reconnaître officiellement aux auteurs hennuyers le droit, si pas le devoir, d'évoluer vers ce que l'on a coutume d'appeler le théâtre « Universel », c'est-à-dire le théâtre dans lequel les personnages ne sont pas censés parler wallon, de par leur niveau intellectuel ou leur milieu social et qui pourrait se jouer dans n'importe quelle langue. C'était, et c'est encore extrêmement dangereux, surtout si nous nous plaçons devant l'écriture à employer.²⁶¹

Et le critique de souligner l'habileté linguistique de L. Noël :

Louis Noël, lui, s'y prend autrement. Ses gens, quoique universitaires ou à peu près, parlent d'emblée un langage populaire ou, si vous voulez, une (*sic*) langage propre, net. Cela choque, au début, pendant quelques minutes. Puis on est prêt de l'action et on accepte, et on est obligé de donner droit à Louis Noël. Alors qu'on ne le donnera pas toujours à Derache ou à Masset.²⁶²

²⁶⁰ CHERMANNE, « Rapport de M. É. Chermanne », *op. cit.*, p. 29.

²⁶¹ COCORICO, « [Article n°2 dans] *L'Indépendance* », Noël (Louis), *L'Ingrênâdge. Pièce en trois actes, adaptation en dialecte de Nivelles de Marius Depriez*, Alost, Imprimerie Du Caju, 1956, s.p.

²⁶² *Ibid.*, s.p.

4.3.5 *Concours de pièces en vue d'un Théâtre National Wallon*

Alors que L. Lejeune fit part du projet d'instituer un Théâtre National Wallon (T.N.W.) en Belgique, deux concours furent envisagés en vue de fournir aux troupes dramatiques des pièces dialectales de qualité. Le premier Concours est pensé directement en lien avec ce T.N.W. et prévoit que :

- La pièce, écrite en prose, devra contenir la matière d'un spectacle complet (total : 90 minutes au moins)
- Elle sera inédite, aura un caractère général et ne traitera d'aucun thème engagé²⁶³
- Le concours sera clôturé le 30 octobre 1960.²⁶⁴

Différents prix, décernés par un « jury national wallon », furent prévus pour récompenser les lauréats : 15.000 F pour les droits d'auteur pour les spectacles organisés par le T.N.W. – l'auteur accordera un privilège d'une durée d'un an au T.N.W. – ; 5.000 F pour récompenser la meilleure mise en scène ; 5.000 F pour récompenser le décorateur. Quant à la réalisation, il est prévu qu'une troupe d'amateurs accepte « d'abandonner son titre et de jouer sous le nom du Théâtre National Wallon », à l'issue du spectacle, elle recevra une indemnité de 2.000 F²⁶⁵. Devant la disproportion entre la récompense financière accordée à l'auteur et à la troupe, L. Lejeune signala que les auteurs, qui « ne pensent pas à l'argent », devaient être stimulés par « un prix important [...] qui les incite[ait] à se mettre à la tâche pour l'honneur surtout, pour l'argent ensuite »²⁶⁶.

Un autre Concours fut organisé en 1960 par les « Scriveûs du Cente » en hommage et à la mémoire de Flori Depêtre, doyen des écrivains wallons du Centre et s'associa à l'idée du T.N.W.. Le règlement ne diffère pas du précédent : il est attendu que la pièce contienne « la matière d'une pièce en 3 actes, mais pourra être découpée tout autrement », qu'elle évite les thèmes engagés, et enfin qu'elle soit écrite en prose « en raison des difficultés d'adaptation et de traduction que présente une pièce en vers »²⁶⁷. La cotation prévue est :

- Nouveauté ou rajeunissement du sujet : 15 points
- Innovation technique : 15 points
- Développement scénique : 40 points
- Langue et style dramatiques : 30 points.

²⁶³ Il est attendu que les auteurs écrivent « une œuvre d'esprit et de conception nouveaux ».

²⁶⁴ LEJEUNE, « Au sujet d'un 'Théâtre National Wallon' », *op. cit.*, p. 49.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

Enfin, l'auteur primé devra accorder la primeur de la création de sa pièce et de sa mise en scène au T.N.W. et permettre l'adaptation et la représentation dans n'importe quel dialecte wallon par les soins de ce même T.N.W.

4.3.6 *Un Festival*

Après La Louvière, ce fut à Charleroi qu'eut lieu en 1960 un premier Festival du théâtre d'amateurs qui réunit des troupes d'expression dialectale et d'expression française. Encore une fois, l'argument du régionalisme est mis en avant pour soutenir cette initiative :

Nous tenons généralement à jumeler les deux expressions au lieu de trop les distinguer ou même de les opposer, ce qui serait là créer un faux climat. Nous n'avons pas de trop de nos deux moyens d'expression pour défendre notre essence, c'est-à-dire notre sensibilité wallonne, notre sensibilité romane, si vous voulez. Nous servons le régionalisme culturel pour mieux accéder à l'universalité.²⁶⁸

4.3.7 *Effets pervers des concours et des tournois*

S'il ne nie pas l'aide apportée par les Services publics et par les Fédérations dans l'organisation des Tournois, des Coupes et des Concours, L. Lejeune réaffirme, en 1954, ses craintes de voir ces « luttes » réduire les effectifs du théâtre dialectal, alors qu'il « n'est pas assez riche d'hommes pour se permettre d'en perdre »²⁶⁹.

4.4 Instances de conservation

4.4.1 *Publication scientifique et recherche universitaire*

Après la Seconde Guerre mondiale, l'essai de M. Piron, *Les lettres wallonnes contemporaines*²⁷⁰ fut régulièrement cité par les agents du théâtre wallon comme un ouvrage proposant un cadre de lecture pertinent de la production théâtrale. En 1950, J. Fauconnier se réfère à l'ouvrage pour rappeler que le « nombre impressionnant de 6.000 pièces publiées » ne doit pas occulter « les médiocrités et les non valeurs [qui y] foisonnent »²⁷¹. Et J. Fauconnier de reprendre rapidement des propos de M. Piron : la rareté des idées dans le

²⁶⁸ STÉVART (FERNAND), « Le wallon dans l'enseignement [1960] », in *Ibid.*, [Intervention de M. Philippart], p. 119.

²⁶⁹ LEJEUNE, « Du théâtre wallon en général », *op. cit.*, p. 120.

²⁷⁰ PIRON (MAURICE), *Les lettres wallonnes contemporaines*, 2^e éd., Tournai-Paris, Casterman, 1944.

²⁷¹ FAUCCONNIER, « Pour un renouveau du Théâtre dialectal wallon », *op. cit.*, p. [23].

théâtre wallon, les sentiments et les situations élémentaires qui constituent la base psychologique des œuvres, le peu d'évolution dans les caractères, les solutions prévues, l'absence d'exploration des mille replis de l'âme humaine. Des appréciations que l'on retrouvera souvent dans les propos d'autres agents wallons.

4.4.2 Bibliothèques

La « Bibliothèque Nationale de Wallonie », fut mise sur pied par É. Van Cutsem. Cette institution avait été faite agréer par le ministère de l'Instruction publique et fut installée à Ixelles dans un local prêté gracieusement par la maison d'œuvre Solvay²⁷². En 1949, elle est présidée par Albert Henry (directeur général honoraire au ministère de l'Agriculture) et compte dans son comité de patronage différentes personnalités : les professeurs G. Charlier, M. Delbouille et J. Haust, M. l'archiviste général honoraire D. Brouwers, Ch. Gheude, le bollandiste R.P. Grosjean, J. Calozet (membre de l'A.R.L.L.F.), L. Christophe (directeur du département des Beaux-Arts et Lettres, membre de l'A.R.L.L.F.), les Fédérations Wallonnes des provinces de : Hainaut, Liège, Luxembourg, Namur et Brabant, l'Union Nationale des Fédérations Wallonnes et l'A.P.IA.W. (section de Bruxelles) et « de nombreux wallons des quatre coins de la Wallonie »²⁷³. La question du financement de cette institution est plus que jamais à l'ordre du jour. Si elle a bénéficié de collectes faites par la Fédération du Brabant ou par des Cercles affiliés à cette Fédération, ainsi que des dons d'ouvrages d'auteurs wallons, O. Jodogne rappelle la nécessité d'un financement de l'État – puisqu'il s'agit d'une bibliothèque publique – et par les adhésions des Wallons.

Pour O. Jodogne, la B.N.W. ne fait pas double emploi avec d'autres institutions déjà existantes comme la Bibliothèque Royale de Belgique et les bibliothèques universitaires de Liège et de Louvain, au contraire, elle peut remédier à la dispersion des publications de celles-ci, voire offrir de guider les lecteurs et les chercheurs. Même si la bibliothèque communale de la ville de Liège, la bibliothèque des Chiroux, permet des recherches fouillées et acquiert régulièrement des imprimés wallons, O. Jodogne appuie la B.N.W qui, tout en offrant des moyens rapides de documentation, est un « témoignage éclatant de nos préoccupations intellectuelles »²⁷⁴. En 1949, la B.N.W. compte plus de 10.000 unités (livres et périodiques) et est soutenue par la Fédération du Brabant est chargée d'en assurer l'exploitation rationnelle. O. Jodogne est convaincu de l'efficacité de cette bibliothèque dont

²⁷² JODOGNE, « Appel en faveur de la Bibliothèque Nationale de Wallonie », *op. cit.*, p. 94.

²⁷³ *Ibid.*, p. 95.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 95.

on annonce, en 1949, le déménagement dans un nouveau local où elle pourra accueillir en permanence visiteurs et lecteurs, une bibliothèque pour laquelle est aussi prévu le prêt d'ouvrages à des bibliothèques communales du pays²⁷⁵.

4.5 Le public et les lecteurs du théâtre d'amateurs wallon

À la différence de ceux qui conçoivent le public de théâtre wallon comme un bloc monolithique, É. Lempereur précise qu'il y « peuple et peuple » :

Il y a celui qui entre en extase à l'écoute d'une scie populaire et confond littérature wallonne et vulgarité, si pas grossièreté. J'y vois des ouvriers, mais aussi des bourgeois. Il y a l'élite ouvrière et celle qui honore la petite bourgeoisie.²⁷⁶

L'auteur Ch.-H. Derache exprime une vision moins dichotomique qu'É. Lempereur et évoque le « miracle du théâtre » qui opère un dépassement des catégories sociales :

Le véritable miracle du théâtre [...] c'est de voir que dans la même salle il y ait des gens qui soient des ouvriers et il y ait des gens qui soient des bourgeois et il y ait des gens qui soient des intellectuels et il y ait des gens qui soient analphabètes et que ces gens-là rient pour la même chose, pleurent pour la même chose, souhaitent la même chose. S'ils réagissent de cette façon c'est qu'ils ont senti le fond humain qu'il y a dans l'œuvre qu'on leur livre car on a beau dire, je ne crois pas pour ma part que ce soit une question d'engagement à une doctrine quelconque – politique, religieuse ou philosophique – qui puisse éveiller cet entraînement général. Je pense qu'on trouvera le miracle du théâtre chaque fois que l'artiste et ses interprètes auront retrouvé le fond humain qui est la condition de l'œuvre d'art.²⁷⁷

Si aucune étude ne nous est parvenue sur la composition sociale et les goûts du public de théâtre d'amateurs wallon des années 1945-1960, les témoignages de responsables de ce théâtre permettent de dégager quelques traits récurrents, et de saisir l'influence du public sur la production théâtrale.

En 1954, L. Lejeune constate la désaffection du public pour le théâtre wallon (à Liège) alors qu'il estime, à cette date, que la ville de Liège et les communes environnantes comptent plus de 450.000 habitants dont au moins 250.000 Wallons. Si une propagande efficace était menée, et si la moitié des Wallons liégeois fréquentait le Théâtre Communal Wallon (qui a une capacité de 1.000 places et propose 4 représentations par semaine, et ce, 30 semaines par an), ce dernier serait alors contraint de refuser du monde, mais tel n'est pas le cas. Selon L. Lejeune, le théâtre dialectal méconnaît la mentalité du public qui souhaite de

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 95.

²⁷⁶ DELTENRE, « La diffusion des œuvres wallonnes », [d'É. Lempereur], *op. cit.*, p. 98-99.

²⁷⁷ BERTRAND *et al.*, « L'Orientation du Théâtre wallon. [Débat] », [Intervention de Ch.-H. Derache], *op. cit.*, p. 139.

« vrais spectacles » (et non des soirées entrecoupées d'entractes), et ne varie pas suffisamment la distribution des rôles (contrairement au cinéma). Pour sa part, Ch.-H. Derache analyse la désaffection du public comme une conséquence immédiate de l'hiatus qui s'est créé entre un public et des auteurs et des dirigeants de théâtre qui n'ont pas su lui donner les satisfactions intellectuelles et morales²⁷⁸.

En 1954 toujours, pour endiguer la « crise » du public – une crise alimentée par une « campagne alarmiste », aux dires de J. Bertrand – des propositions furent faites telle celle de M. Piron qui envisageait un théâtre d'élite capable d'aborder « tous les sujets, tous les thèmes, pour se hisser au niveau du théâtre universel »²⁷⁹. Mais J. Bertrand y voit le risque d'une séparation entre une culture populaire et ses adeptes :

N'est-ce pas une maladresse ? Des pièces d'une inspiration trop cérébrale, dans un style alambiqué, riche de propos philosophique intéresseraient peut-être un tout petit contingent d'intellectuels, mais éloigneraient infailliblement les gens du peuple et de la moyenne bourgeoisie qui sont restés fidèles au théâtre dit « traditionnel ».²⁸⁰

Par son expérience (plus de cinquante ans)²⁸¹ de comédienne, de récitante, de metteur en scène et metteur en ondes, d'auteur dramatique, de membre de jurys et de directrice de stages, Jenny d'Inverno « croi[t] bien avoir rencontré tous les styles de publics, qu'ils se consacrent au français ou au dialecte »²⁸². Sans occulter la diversité des publics, elle remarque toutefois une différence significative entre les publics francophones et wallons : l'ouverture des premiers « à la découverte, voire à l'imprévu d'un spectacle » – ce qui ne les empêche pas de se repaître de *Dames aux chapeaux verts* et « autres confiseries du bazar » –, alors que les seconds sont « fermés » :

Dès lors qu'il gagne son fauteuil, le spectateur d'une pièce en wallon sait ce qu'il est venu chercher et qu'il entend bien recevoir dans la forme prescrite, sans qu'il soit porté atteinte au sacro-saint confort de ses goûts, de ses affections, de ses souvenirs et du rituel de ses manies.²⁸³

En quelques traits, J. d'Inverno condense les griefs qui furent souvent faits au public du théâtre d'amateurs wallon et confirme les réflexions bourdieusiennes sur l'esthétique anti-kantienne des classes laborieuses. Elle souligne aussi les conséquences de l'attitude d'un tel

²⁷⁸ *Ibid.*, [Intervention de Ch.-H. Derache], p. 141.

²⁷⁹ Information donnée in BERTRAND (JOSEPH), « L'Orientation du Théâtre wallon », in *Ibid.*, p. 134.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 134-135.

²⁸¹ L'auteur, né à Glain le 26 mars 1926, commença sa « carrière » théâtrale en jouant, dès l'âge de sept ans, dans la troupe des « Petits Comédiens Liégeois » de Maillart, elle fut aussi lauréate des Concours du « Wallon à l'École », avant de devenir, en 1972, la première femme à être élue membre de la Société de Langue et de Littérature wallonnes.

²⁸² INVERNO, « Publics du théâtre wallon », *op. cit.*, p. 105.

²⁸³ *Ibid.*, p. 105.

public face à un spectacle en wallon (son « indulgence » serait responsable des « pires manquements, médiocrités et immobilismes » tant chez les auteurs que chez les acteurs) et s'étonne, toutefois, que ce même public soit capable « d'évaluer plus ou moins sainement la valeur d'une œuvre théâtrale ou cinématographique en langue anglaise, italienne, allemande ou française »²⁸⁴. Pour toute réponse à cette question qui ne cessa de l'interpeller, J. d'Inverno s'entendit dire que « le wallon est langue populaire », que « son théâtre est populaire et fréquenté par le peuple ». Que ces truismes furent prononcés avec mépris ou avec ferveur, ils reléguaient « sans procès 'le peuple' aux grades subalternes de son inculture »²⁸⁵. Pour expliquer le *statu quo* observé au niveau du public dialectal, elle pointe, parmi d'autres, une première lacune du système théâtral wallon : l'inexistence de troupes professionnelles²⁸⁶.

Ayant bien connu le public du théâtre semi-professionnel en raison de son activité de directrice du Théâtre Dialectal Populaire (Théâtre fondé en 1956 grâce à l'appui des Amis de Radio-Liège) et du Théâtre du Trianon (de 1963 à 1965), elle n'hésite pas à le présenter comme une « colonie, modeste mais assidue, dont la hargne, la tyrannie bornée et l'inculture ne désarmèrent jamais » durant sa direction au Trianon²⁸⁷. De public du théâtre d'amateurs wallon, elle construisit progressivement le profil :

Âgé. Très âgé même. Applaudissant à tout rompre le décor réaliste et la longue kyrielle d'accessoires, mais accueillant avec morosité, voire agressivité, toute entorse au naturalisme, toute velléité de stylisation ou de dépouillement, tout déplacement de la poussière. Avide de mélodrame ou de pochades rigolardes, mais hostile, jusqu'au refus violent et à la cabale, à l'austérité du dialogue à l'humour distancier. Repoussant, par principe, toute approche du théâtre « classique », décrété par lui et une fois pour toutes, aussi prétentieux qu'ennuyeux à périr.²⁸⁸

J. d'Inverno s'aperçut aussi que les préférences émises pour certaines pièces du répertoire ne devaient rien à des préoccupations littéraires, mais bien plutôt à un souci de « coïncidence avec un souvenir personnel », cette propension poussant certains spectateurs à revoir une pièce telle qu'elle avait été jouée trente ou quarante ans auparavant et à goûter, un instant, à leur jeunesse retrouvée.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 105.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 106. Elle n'hésite pas à qualifier de « mythe » le processus par lequel quelques très rares troupes se font appeler « semi-professionnelles », appellation davantage justifiable par l'octroi de subventions officielles ou la « disposition d'un local fixe », plutôt que par la valeur intrinsèque de l'équipe et la qualité des œuvres jouées.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 107. L'auteur ajoute que son courrier se peuplait alors de « quatre ou cinq érucations hebdomadaires toujours farouchement anonymes ».

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 107.

Chapitre V. Les autres *institutions* du théâtre d'amateurs

1 1930-1940

1.1 La Fédération Nationale des Cercles Dramatiques Socialistes (F.N.C.D.S.)

1.1.1 *Autonomisation*

En 1906, le Cercle dramatique « Le Progrès » de Beyne-Heusay participait à un concours à Jumet, décrochait le premier prix et était chargé d'organiser en 1909 le même concours. En 1907 ce même Cercle prit l'initiative de convoquer les Cercles dramatiques socialistes en un Congrès national, ainsi naquit la Fédération Nationale des Cercles Dramatiques Socialistes qui prenait conscience que les loisirs de l'ouvrier allait donner une importance plus grande au théâtre populaire et qu'il fallait perfectionner les méthodes et « choisir et représenter mieux les pièces que nous destinerons à nos camarades »¹. Les initiateurs de cette entreprise espéraient bien voir l'ouvrier « lâcher le cabaret ou autres plaisirs abrutissants », « prendre goût à la lecture pour mieux comprendre les thèmes développés », et « développer le sentiment de la famille ». La bibliothèque nationale mise sur pied, dès 1909, fournit les Cercles en brochures, « tout cela sans aucun soutien gouvernemental »².

De l'avis d'A. Boulanger, il convient de lutter contre le théâtre moderne qui a été contaminé par l'argent, corrompant ainsi les écrivains, les artistes mais aussi la foule « flattée dans ses appétits les plus vils ». Pour ce faire, les pouvoirs publics doivent « comprendre leur devoir », même si « d'abord et surtout le théâtre peut compter sur ceux qui l'aiment pour lui-même »³. Pour A. Boulanger, le champ théâtral ne relève pas seulement de la « littérature dramatique » – et donc création individuelle –, mais est une entreprise collective associant le metteur en scène, le costumier, le décorateur, le comédien ... M. Eemans s'inspire aussi du champ théâtral (amateurial) catholique flamand pour suggérer « une vaste Centrale qui posséderait son Comité central, sa bibliothèque théâtrale, son organe mensuel qui documenterait sur toutes les nouveautés et les efforts intéressants », ainsi que pour la mise sur

¹ BOULANGER (ARNOLD), « [F.N.C.D.S.] Sa création - Son but - Ses réalisations », *Vox Theatri*, Pages fédérales. Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes, n° 39, avril 1941, p. 16-17.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 17.

pied de « congrès annuels pour se rendre compte des réalisations de chacun et pour se rapprocher plus fraternellement en vue de l'œuvre commune »⁴.

Le « théâtre révolutionnaire » que M. Eemans appelle de ses vœux n'aurait pas de meilleur exemple à suivre que le théâtre d'amateurs catholiques flamands qui montre la voie de « spectacles de très grande qualité »⁵. Il en appelle à l'intervention du jugement critique qui fera rejeter

tout ce qui est utopique ou décadent, tout ce qui n'appartient pas, à proprement parler, au théâtre ou qui dénote une trop évidente idéologie bourgeoise, car nous ne pouvons jamais perdre de vue que pour nous le théâtre est une entreprise d'éducation ouvrière, un acte révolutionnaire. Pour nous guider, nous devons toujours prendre exemple sur le seul théâtre ouvrier, celui de la Russie soviétique.⁶

1.1.2 Distinction : des modèles à combattre et à imiter

Marc Eemans s'en prend au type de théâtre produit par les ouvriers socialistes qui, au lieu de s'ingénier à créer un véritable théâtre révolutionnaire, en oublient « cette parcelle de leur devoir de classe », et préfèrent s'occuper, à travers leurs sociétés dramatiques, « du plus vulgaire, du plus ignoble plagiat de (*sic*) théâtre bourgeois ; c'est le triomphe d'un réalisme de pacotille ou, pire encore, de l'opérette grivoise ou du drame bourgeois avec son classique adultère et son lit de débauche »⁷.

À travers les propos de M. Eemans, le champ théâtral socialiste essaie de structurer son capital culturel en se dotant des réflexions les plus contemporaines en matière de dramaturgie. En 1927, l'agent socialiste encourage les sociétés d'amateurs socialistes à prendre connaissance des essais parus sur le théâtre dans les dernières années, notamment les ouvrages de C. Poupeye⁸, mais aussi ceux des spécialistes tels que Léon Moussinac⁹ (*La décoration théâtrale*, Paris, Editions Rieder), Gordon Graig¹⁰ et Jacques Rouché¹¹.

Selon É. Schwartz, « le chœur-parlé fut d'abord accueilli dans les milieux socialistes et ce fut dans les Maisons du Peuple que les Renaudins – une équipe formée d'élèves du

⁴ EEMANS (MARC), « Les sociétés d'amateurs devant le théâtre », *L'Avenir social*, Vol. I, n° 8, 15 août 1927, p. 241.

⁵ *Ibid.*, p. ?

⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁷ *Ibid.*, p. 237.

⁸ POUPEYE (CAMILLE), *La mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*, Bruxelles, Éditions l'Équerre, s.d. [1927] et POUPEYE (CAMILLE), *Les dramaturges exotiques*. Préface de Lugné-Poe, Bruxelles, Éditions de la Renaissance d'Occident, 1924.

⁹ MOUSSINAC (LÉON), *La décoration théâtrale*, Paris, Rieder, 1922, coll. « L'Art français depuis vingt ans ».

¹⁰ CRAIG (E. GORDON), *De l'art du théâtre*, Paris, Nouvelle Revue française, 19??.

¹¹ ROUCHÉ (JACQUES), *L'art théâtral moderne*, nouvelle édition, Paris, Bloud & Gay, 1924 (1910)

Conservatoire – remportèrent leurs premiers succès. Ce fut ensuite dans les différents milieux de l’Action Catholique que le chœur-parlé connût un épanouissement magnifique »¹².

1.1.3 Médiatisation

Dès 1909, une bibliothèque nationale fut mise sur pied pour les Cercles affiliés et A. Boulanger affirme, en 1941, qu’elle contient plus de 20.000 brochures et que, en 1937, 2.367 brochures ont été expédiées et que 406 actes ont été représentés par des Cercles qui ont utilisé le concours de la bibliothèque¹³.

1.2 La Fédération Nationale des Cercles Dramatiques de Langue Française (F.N.C.D.)

1.2.1 Autonomisation

En octobre 1936, J. M. insiste sur le combat commun du théâtre d’amateurs et du théâtre professionnel pour obtenir une aide des pouvoirs publics et pour voir se créer une véritable politique culturelle. Réagissant à un article paru dans le *Soir* le 13 septembre 1936¹⁴, il affirme lui aussi la nécessité d’une « politique de théâtre » où :

Les subsides matériels et les encouragements moraux [seraient] répartis avec clairvoyance et subordonnés à des conditions délibérées dans l’intérêt de la scène et du public.¹⁵

Une telle « politique de théâtre » semble sur la voie de la concrétisation puisque, à la suite de la campagne menée par l’Union de la Presse pendant les déjeuners du théâtre, une commission du théâtre a été créée par le ministre de l’Instruction Publique, Julius Hoste, et a été installée le 2 octobre 1936, cette commission étant composée d’auteurs et de critiques dramatiques. Mais cette composition, partielle et incomplète, déçut fortement la Rédaction du *Bulletin mensuel* de la Fédération Brabançonne des Cercles Dramatiques de Langue française, qui se vit refuser le titre de conseiller dans cette même Commission¹⁶. La distinction – dans le chef des pouvoirs publics – entre le champ théâtral officiel et le champ théâtral amateur

¹² SCHWARTZ (ÉMILE), « Le chœur-parlé », *Vox Theatri*, Pages fédérales, Fédération Nationale des Dramatiques Catholiques, n° 41, octobre 1941, p. 17.

¹³ BOULANGER (ARNOLD), « [F.N.C.D.S.] Sa création - Son but - Ses réalisations », in *Ibid.*, Pages fédérales. Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes, n° 39, avril 1941, p. 17.

¹⁴ X, « Article sur le théâtre », *Le Soir*, 13 septembre 1936.

¹⁵ J.M., « À propos de théâtre », *Bulletin mensuel*, n° 5, octobre 1936, p. [2].

¹⁶ LA RÉDACTION, « La Commission du théâtre », in *Ibid.*, n° 6, novembre 1936, p. 2.

n'était pas prête de disparaître, même si la F.N.C.D. pouvait se vanter de jouer davantage des pièces d'auteurs belges de langue française que les scènes théâtrales officielles. La Commission encadrée par des fonctionnaires du ministère de l'Instruction Publique eut pour objet « l'examen de la situation du théâtre professionnel, et la recherche des moyens à subventionner les grandes scènes du pays »¹⁷. Face au « marasme de l'Art Théâtral » qui ne se limite pas exclusivement à celui « des directeurs de théâtre et de leurs troupes », la Rédaction du *Bulletin* en appelle à l'examen de nouvelles directives, pour lesquelles les groupements amateurs « qui luttent depuis des années pour la valeur artistique du théâtre » pourraient se faire entendre¹⁸. La Rédaction approuva un article du 15 octobre 1936 du « Nationaal Tooneelverbond » dans lequel la Fédération des Sociétés dramatiques d'expression flamande adressait une protestation au ministre Julius Hoste, et laissa entendre que la F.N.C.D. attirerait elle aussi « l'attention des Pouvoirs Publics sur la situation du 'Théâtre Amateur' en Belgique »¹⁹. Dès 1936, au nord comme au sud du pays, les pouvoirs publics optèrent donc pour des mesures qui devaient affirmer avant tout des capitaux symbolique et économique forts et un capital culturel officiel bien distinct de la culture populaire qui imprègne fortement, à l'époque, le tissu social – et ceci, aux seules fins de créer le champ national du théâtre professionnel.

1.2.2 *Distinction*

Pour J. M., rien ne distingue véritablement le théâtre professionnel du théâtre d'amateurs du point de vue de l'écriture des pièces comme du jeu de l'acteur²⁰. Les deux formes théâtrales sont « l'une des plus nobles, l'une des meilleures réjouissances qui s'offrent à l'esprit », et les auteurs comme les acteurs doivent trouver en eux-mêmes « et sans le concours excessif du dehors, des éléments d'intérêt qui donneront au théâtre une clientèle plus nombreuse et plus constante »²¹. Songeant sans doute au théâtre commercial de divertissement de la capitale, J. M. déclare que c'est en fait dans le théâtre d'amateurs « qu'on fait les plus valeureuses tentatives pour trouver les éléments d'intérêts »²².

Comme d'autres commentateurs du théâtre, J. M. n'ignore pas que le « public » demeure le point névralgique de l'entreprise théâtrale et qu'il convient de ne pas le décevoir,

¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 2.

²⁰ J.M., « À propos de théâtre », in *Ibid.*, n° 5, octobre 1936, *op. cit.*, p. 2.

²¹ *Ibid.*, p. 2.

²² *Ibid.*, p. 2.

en évitant les improvisations indésirables et en apportant un soin particulier à la mise en scène et aux répétitions. Selon J. M., s'il n'est pas inutile de formuler ce *desiderata* à l'encontre du théâtre professionnel, le théâtre d'amateurs y aurait satisfait depuis longtemps.

1.2.2.1 Codes esthétiques. « Le théâtre d'art » : vieille lune ou modernité ?

Le leitmotiv de la pratique d'un « théâtre d'art » n'est pas inconnu des praticiens du théâtre d'amateurs, pour preuve la réflexion d'Armand Haes en 1937 dans le *Bulletin mensuel*, qui dénonce les impostures fréquentes nées « sous prétexte d'art, d'innovation, de réforme, de juxtaposition et d'autre technique »²³. Et si certains grands noms excusent ces élucubrations, « de vains imitateurs » ont bafoué et rendu incompréhensible cette appellation. Par le truchement de cette étiquette en vogue depuis la fin du XIX^e siècle, c'est toute la question d'un bon et d'un mauvais théâtre qui est posée, « de ce qui se prétend moderne, et de ce que l'on dit être vieux »²⁴. A. Haes estime dépassée l'esthétique romantique (trop morale et trop spectaculaire) et l'éternel « ménage à trois », mais il fustige aussi les tentatives avant-gardistes ou dans l'air du temps, telles que les décors de fortune dont les spectateurs n'apprennent la signification que grâce au résumé du programme, ou le « texte heurté qu'on dit être un chœur – parlé au lieu de chanté – », « bref, tout un amalgame prétendument suggestif qui a fait de la scène un faux miroir du conscient et qui, plus encore que la désuétude, a fait sombrer le théâtre dans une médiocrité, cause première de son déclin »²⁵. A. Haes explique ce phénomène, non comme la suite logique d'une période utopiste et du bon théâtre du début du siècle, mais bien comme la conséquence d'une volonté d'imiter, au théâtre, le cinéma :

Le « transformisme », le besoin d'épater, la crainte idiote du cinéma et son plagiat par la « tableaumanie » de certains auteurs, est fondamentalement ridicule. Le cinéma qui est un art tout différent du théâtre, a certainement fait du tort à la scène, et aux sociétés dramatiques, les rejets des chambres de rhétorique du XV^e siècle.²⁶

Pour A. Haes, il convient donc de se méfier autant d'un théâtre du prêche et de la grandiloquence que de la pratique qui se réclame du « théâtre d'art » et imite le cinéma par des suites innombrables de tableaux, finissant par représenter des combats de boxes ou d'autres scènes sportives. A. Haes n'hésite pas à tenir pour responsable de la situation ambiante « les médiocres troupes professionnelles » dirigées par « certains directeurs de théâtre plus à l'affût de recettes que d'art, et « la réclame 'à l'américaine' de pas mal de

²³ HAES (ARMAND), « Où va le théâtre ? », in *Ibid.*, 1^{er} septembre 1937, *op. cit.*, p. 1.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

vedettes incapables », ainsi que le film parlant, les revues spirituelles et les opérettes aimables où « les chanteurs n'ont même plus besoin d'avoir de la voix »²⁷.

Seuls les Cercles dramatiques pourraient insuffler une nouvelle vie à ce théâtre à la dérive, et la dilection de certains pour le genre boulevardier ne peut occulter la volonté d'innovation manifestée par d'autres qui puisent dans le répertoire moderne des pièces sortant de l'ordinaire, « ayant une morale présentée sous une autre forme que celle à laquelle nous avait habitués la 'fine comédie' »²⁸. Malgré des moyens de fortune, certains Cercles, « ont fait des prodiges pour la mise en scène et la décoration, souvent marquées d'un véritable goût artistique »²⁹. Ainsi, la mission éducative et populaire de ces Cercles semble s'être affirmée, sans avoir recouru pour autant à une « épithète ronflante ».

1.2.2.2 Dramaturgie

Le champ du théâtre d'amateurs français (neutre) n'ignore pas l'évolution que le théâtre a connue avec l'avènement de l'éclairage électrique, et notamment le « réalisme de la suggestion » rendu possible par les nouvelles techniques.

1.2.2.2.1 *La régie*

Sous la plume de A. Haes, le terme « mise en scène » a essentiellement comme acception le travail de scénographie rendu possible par l'avènement de l'éclairage électrique au théâtre. Cette innovation a entraîné des bouleversements considérables tant du point de vue du jeu de l'acteur que du rapport scène/salle. A. Haes semble partager les réflexions de Camille Poupeye qui plaide pour un « réalisme de la suggestion » au détriment d'un « réalisme de détails »³⁰, et il s'interroge sur la façon dont une œuvre dramatique peut et doit être complétée au mieux par l'éclairage, par les meubles, par les costumes et par les accessoires. Il constate que la pratique scénique du moment est marquée par une stylisation, qui ne rend pas plus aisé le travail du metteur en scène, contrairement à ce que pourrait laisser croire le mot « simplification, employé pour désigner pareille adaptation », des erreurs de styles et de fantaisie continuant à se manifester³¹.

Du point de vue du jeu de l'acteur, une conséquence immédiate du recours à l'éclairage électrique est « la simplification des gestes et l'amplification des jeux de

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ HAES (ARMAND), « Mise en scène », *Bulletin mensuel*, n° 18, janvier 1938.

³¹ *Ibid.*, p. 3.

physionomies, dont aujourd'hui plus une seule expression ne se perd »³². Par ailleurs, au même moment, des changements encore plus radicaux marquent le cinéma où les gros plans permettent de faire revivre et de développer « l'art de la mimique qui, autrefois, était l'apanage des mimes dans les pantomimes, et des clowns »³³. Au théâtre, la « simplification » a touché le geste mais aussi le texte, en rendant possible un jeu comportant autant de silences que de paroles :

Le summum du geste est le simple naturel, ce qui exige une disposition adéquate des personnages, de leurs âges, de leurs allures et de leurs maintiens physiques.³⁴

En faisant irruption sur la scène théâtrale, l'éclairage électrique a donc fait évoluer le « théâtre langage » vers un « théâtre à effets », il a sollicité la vue autant que l'ouïe chez les spectateurs, mais il a aussi permis à des scènes de petites dimensions de « monter des œuvres dramatiques que la mise en scène fouillée et réaliste de l'époque passée n'aurait pas permis »³⁵. Toutefois, l'élimination des effets massifs tels que ceux rencontrés autrefois dans les théâtres antiques ou dans « les scènes éclairées par des chandelles fumeuses », a aussi porté préjudice au théâtre. Un certain public, friand des grandes illusions, s'est ainsi précipité au cinéma qui propose à l'époque des tableaux grandioses et féériques – comme les films de Max Reinhardt. Dans la même foulée, le théâtre radiophonique semble avoir fait des émules chez les spectateurs par sa spécificité d'un théâtre uniquement auditif, mais sans doute aussi en raison de la mode du théâtre stylisé et de ses excès (« décor de papier d'emballage et des taches de couleurs »³⁶). Pour A. Haes, l'apport indéniable de l'éclairage électrique ne doit pas noyer l'œuvre sous une pléthore d'accessoires, ni faire oublier aux spectateurs les sentiments des personnages, mais bien contribuer à parfaire l'évocation. Concrètement, A. Haes en appelle à un théâtre de la suggestion (tel que le dessin, même grossier, de feuilles d'arbres), gardant ses distances avec l'abstraction (qu'illustreraient des panneaux verts unis censés créer l'illusion d'une forêt). En matière de scénographie, il faudrait donc suivre l'avis de Poupeye pour qui le « réalisme de suggestion » consiste en « l'amplification d'un détail qui souligne les intentions essentielles »³⁷ et ne peut sombrer dans l'hermétisme, même si la suggestion requiert forcément « le travail d'un esprit cultivé » :

³² *Ibid.*, p. 3.

³³ *Ibid.*, p. 3.

³⁴ *Ibid.*, p. 3.

³⁵ *Ibid.*, p. 3.

³⁶ *Ibid.*, p. 2.

³⁷ *Ibid.*, p. 3.

la stylisation doit rester intelligible, [...] il faut toujours préférer la convention claire à l'hermétisme dont abusent certains peintres surréalistes ou « géométristes ».³⁸

Cette stylisation au théâtre annoncerait l'ère d'un « théâtre impressionniste » tant pour le théâtre d'amateurs que pour le théâtre professionnel en Belgique, même si A. Haes n'oublie pas de remarquer qu'en Europe, « les productions russes, italiennes, allemandes, sont plus avancées dans ce domaine que le théâtre anglais ou français »³⁹. Il ne se dissimule pas les raisons préoccupantes de l'avancée de certains pays en la matière :

Cela se comprend, parce que dans ces trois pays, le théâtre est devenu un instrument de propagande ... à but limité.⁴⁰

Cette exploitation « limitée » ne doit toutefois pas donner lieu à une levée de boucliers contre les réalisations scéniques stylisées ou synthétisées. En effet, dans l'art de la récupération où certaines troupes d'amateurs sont passées maîtres – faute de moyens –, il arrive que certains vieux décors se prêtent aisément à de petites transformations plus modernes qui finissent par apparaître comme le « juste milieu entre les deux extrêmes, entre ce qui est vieillot et ce qui est d'une folle jeunesse »⁴¹.

1.2.2.2.2 *Le jeu de l'acteur : talent ... et effets pervers*

S'engageant dans l'éternel débat qui sépare les textocentristes des scénocentristes, A. Haes rappelle la vieille formule éculée selon laquelle une œuvre dramatique est moins faite pour être lue que pour être jouée devant les spectateurs, car seule la représentation ferait naître l'émotion. Ne distinguant l'acteur professionnel de l'acteur amateur que du point de vue de l'amour du métier du premier et de l'ambition du deuxième – tous deux pouvant disposer au départ de qualités innées –, A. Haes considère que ces deux types d'acteurs doivent se livrer à la même discipline exigeante inculquée par des spécialistes⁴². Cette discipline se décline sous les maîtres mots de : culture générale développée, lecture à haute voix, recours aux dictionnaires pour les mots difficiles ou pour leur prononciation, importance des monologues, entraînement de la mémoire, culture physique, refus du titre d'« artiste » et du cabotinage, déplacements et jeux de scène bien étudiés, jeu contrôlé plutôt que des pitreries inutiles ; le talent n'étant jamais que le résultat de cet entraînement drastique auquel

³⁸ *Ibid.*, p. 3.

³⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

⁴² HAES (ARMAND), « Le talent de l'acteur », *Bulletin mensuel*, mars 1938, *op. cit.*, p. [3].

A. Haes espère voir les acteurs s'atteler⁴³. Défendant l'« incarnation du rôle » et sa portée éducative, préférant la dimension tragique à la dimension comique dans le jeu de l'acteur, et étant sceptique sur le « tempérament de comédien », A. Haes souhaite que l'acteur se forge une solide culture générale pour mieux comprendre son rôle, pour « en fouiller intelligemment la conception »⁴⁴. Et ses considérations sur les bienfaits de la lecture à haute voix rejoignent une idée toujours en vogue dans les écoles de diction en 1938, à savoir que les classiques « sont spécialement recommandés [...] pour épurer la langue et le langage du comédien » :

Les pièces de Corneille, de Molière, de Racine, constituent un exercice parfait pour acquérir une grande souplesse dans la diction en même temps qu'elles font connaître les beautés de la langue française.⁴⁵

En ce qui concerne les aptitudes physiques du parfait acteur, A. Haes rappelle la nécessité pour l'acteur de cultiver sa forme physique afin d'avoir « plus d'allure, plus de souplesse », de pouvoir tenir jusqu'à la fin une longue tirade à débiter, et de ne pas forcer la voix. Mais il met aussi en évidence un problème crucial dont le théâtre amateur – et davantage encore le théâtre officiel – n'est pas exempt : le cabotinage de l'artiste-acteur trop enclin à s'adresser au public « comme pour quémander des applaudissements et des succès faciles »⁴⁶.

Après les excès de la vague expressionniste des années 1920, c'est donc à un théâtre de la sobriété qu'A. Haes fait appel, un théâtre où « un geste, un regard, un silence même, peuvent être plus éloquents qu'une tirade »⁴⁷. Enfin, si ces prescriptions plaident pour un théâtre du bon goût et du naturel, elles n'excluent pas pour autant « la légèreté et l'ironie, tout autant que la sincérité »⁴⁸.

L'acteur de théâtre se différencie-t-il de l'acteur de cinéma ? C'est bien ce que semble penser A. Haes qui souligne l'importance du passage du cinéma muet au cinéma parlant et considère l'acteur de cinéma comme un automate entre les mains du metteur en scène-cinéaste, automate qui laisse enregistrer ses « expressions sous divers angles, sous divers plans », étant en cela le continuateur « des acteurs de pantomime des siècles [précédents] »⁴⁹. Grâce à la voix, le cinéma parlant a permis qu'une charge persuasive vienne s'ajouter au

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹ HAES (ARMAND), « Le rôle de l'acteur », *Bulletin mensuel*, 19, 1938, *op. cit.*, p. [2].

geste, et a provoqué une amélioration. À l'opposé, et grâce à « l'enthousiasme collectif des interprètes de la pièce », l'acteur de théâtre « revivrait » chaque soir⁵⁰. Pour A. Haes, au théâtre, les transformations liées à l'avènement du cinéma se sont, entre autres, manifestées par une simplification du jeu de l'acteur : « il est devenu plus sobre et de ce fait plus expressif. La mimique est devenue une expression humainement naturelle ; la diction est soignée et le langage s'est élevé à un niveau supérieur »⁵¹. L'idée sous-tendue par les propos de A. Haes est celle d'un acteur porte-parole de l'auteur, un acteur oubliant son « moi » « derrière un homme présentant un autre physique, une autre expression, un autre raisonnement »⁵², un acteur faisant siennes les idées du personnage. Point de place, dans cette conception, pour l'acteur en mal d'effets inédits, et oubliant que « le succès dépend de tous » et que « le théâtre est un art de la collaboration »⁵³.

Enfin, les propos d'A. Haes dénotent moins un goût prononcé pour l'esthétique naturaliste qu'une préférence marquée pour un théâtre de l'enthousiasme, de la « subjugation » qui rassemble, pour un soir, une collectivité disparate et amène les spectateurs à admettre un autre point de vue que le leur, un point de vue qui « brisera leur absolutisme ». En d'autres mots, A. Haes espère que le jeu de l'acteur basé sur l'identification au personnage déclenchera, chez les spectateurs, un mécanisme de subjugation qui l'emportera sur leur esprit critique. Toutefois, A. Haes ne se dissimule pas les effets ambigus qui peuvent résulter de la réception d'un tel jeu de l'acteur, et il entrevoit le « résultat immense dont les dirigeants avisés pourront tirer profit : religion, dictature et ... nous, les amateurs »⁵⁴.

1.2.3 Médiatisation

Si les Cercles d'art théâtral de la Fédération brabançonne des Cercles dramatiques de langue française n'hésitent pas à mettre en scène des pièces de leurs concitoyens, on note toutefois, dans les articles du *Bulletin mensuel*, la récurrence d'une plainte formulée à l'égard de ces auteurs qui semblent ne pas « se rendre compte [...] du zèle talentueux, des soins compréhensifs, disons le mot : 'de la foi' que les Cercles dramatiques de langue française apportent à [les] défendre »⁵⁵.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ HAES, « Le talent de l'acteur », *op. cit.*, p. 4.

⁵⁴ HAES, « Le rôle de l'acteur », *op. cit.*, p. 2.

⁵⁵ DESBONNETS (CHARLES), « Les auteurs dramatiques belges et nos cercles d'art théâtral », in *Ibid.*, septembre 1937, p. [1-2].

Ainsi, malgré la programmation en septembre 1937 à la salle Patria de *Joux* (de Robert Hancel) et de *L'Écrivain public* (de Félix Bodson)⁵⁶, seuls deux écrivains belges se seraient déplacés sur la centaine. Le journaliste le déplore d'autant plus que « la soirée se terminait par la création du *Voyage à Biarritz*, de Jean Sarment, par le Cercle « Le Libre Élan », lequel est certainement le plus à l'avant-garde des associations pour le bon théâtre et dont les représentations ont toujours l'attrait de la nouveauté et d'imprévu »⁵⁷. Est-ce à dire que ces auteurs trouvent une écoute plus grande auprès des théâtres professionnels ? Nullement, puisque Ch. Desbonnets précise que ces théâtres ne jouent les auteurs belges que « quand il faut bien, pour répondre à un cahier des charges beaucoup trop doux », et que par conséquent le seul débouché pour cette production nationale réside dans le mouvement « amateur »⁵⁸.

En mars 1939, A. Haes est au fait des pratiques imposées à la critique en Allemagne par un arrêté du ministre de la propagande Goebbels. Sans pouvoir encore bien en saisir les dérives politiques extrêmes qui en découleront pour le monde de la presse – mais pourtant déjà visibles en germe –, A. Haes constate que la « peine du talion » imposée aux critiques journalistiques allemands les met dans la situation de ne pouvoir critiquer ce qu'ils ne sont « capables d'accomplir eux-mêmes, dans de meilleures conditions, ou par un rendement supérieur prouvant leur maîtrise et leur savoir en la matière »⁵⁹. A. Haes repère les premiers effets pervers d'un tel arrêté dans le parti-pris des critiques à abandonner les « remarques courtoises placées à bon escient » au profit d'un « résumé de ce qu'ils ont vu ou entendu, sans commentaires ou sans formuler un jugement personnel, même basé sur des défauts flagrants »⁶⁰. Quand le fonctionnaire est trop zélé comme M. Streicher à Nüremberg, l'application de l'arrêté donne lieu à des situations burlesques où le journaliste est appelé à se faire danseuse ou comédien puisque « pour critiquer le jeu d'un jeune premier ou d'une duègne, il faut donc pouvoir démontrer, en mimant mieux le rôle, qu'on a une certaine autorité d'appréciation et de connaissances »⁶¹. Ainsi, pour punir certains journalistes de leurs remarques trop vives sur les évolutions chorégraphiques d'une troupe de girls, M. Streicher les convoque dans le théâtre et leur ordonne de

⁵⁶ Pièces interprétées par les lauréats du Concours provincial de Forest de 1937.

⁵⁷ DESBONNETS (CHARLES), « Les auteurs dramatiques belges et nos cercles d'art théâtral », *Bulletin mensuel*, septembre 1937, p. [2]

⁵⁸ *Ibid.*, p. [2.]

⁵⁹ HAES (ARMAND), « La critique », *Vox Theatrae - ex Bulletin mensuel*, n° 30, mars 1939, p. [2].

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

démontrer aux danseuses, également présentes, mais en tant que spectatrices, comment elles auraient dû voltiger, faire des pointes et des entrechats, pour mériter des satisfecit des connaisseurs. Le résultat fut lamentable, à la grande joie des danseuses.⁶²

Si A. Haes estime que le fond d'une telle loi peut « être bon pour museler ceux qui n'ont toujours que du fiel à déverser » et sont toujours trop prompts à se lancer dans les calomnies plutôt que dans les observations constructives à la Aristarque, il reconnaît aussi que c'est pousser les choses trop loin et risquer, par la même occasion, de porter un coup fatal à « la critique bienfaisante des gens d'expérience qui, pour cela, n'ont pas toujours été précédemment des pratiquants dans la partie dans laquelle ils se sont spécialisés par l'observation »⁶³. A. Haes attend des critiques qu'ils aident « les artisans à se perfectionner dans les différentes branches des arts, et qu'ils les respectent »⁶⁴.

1.2.3.1 La Consécration

En 1930, le Comité du Brabant des fêtes du Centenaire organisa un Tournoi dramatique où le Président du Comité (l'échevin Coelst) imposa au concours une œuvre d'auteur belge, et où H. Liebrecht en fut le président du jury français. H. Liebrecht, lors de la proclamation des résultats, exhorta les sociétés dramatiques à bien choisir la pièce pour laquelle ils présentent une mise en scène :

Rejetez les pièces à effets trop faciles, arrêtez-vous à celles qui mettent en scène des caractères humains et non pas des fantoches de mélodrame ou de vaudeville. La déclamation n'a jamais été le théâtre. La tirade ne produit plus aucune émotion et une œuvre déclamatoire contraint l'acteur à une déclamation qui ne fait illusion à personne.⁶⁵

Comme ses homologues qui s'exprimèrent sur les œuvres théâtrales dialectales dans les années 1920 et au début des années 1930 (J. Flament, É. Lempereur...), H. Liebrecht en appelle, pour le jeu des acteurs, à une simplicité et à un « théâtre humain » :

Les œuvres simples et profondes vous obligent à jouer simplement et en profondeur. [...] Soyez simples dans vos gestes, jouez simplement, rapprochez-vous de cet « humain » qui intéresse seul les spectateurs et dont vous trouverez le sens dans votre cœur. Que la sincérité de votre jeu et la pureté de votre diction soient les premiers points de votre credo dramatique.⁶⁶

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ LIEBRECHT (HENRI), « Sociétés dramatiques », *Pro Arte*, 5^e année, n° 52, août 1930, p.[1].

⁶⁶ *Ibid.*, p. [1].

Enfin, H. Liebrecht préconise l'« unité » du jeu de l'ensemble des acteurs, l'esprit de « troupe », comme les « grands metteurs en scène » du temps s'y appliquent : Antoine, Copeau, Dullin, Max Reinhardt.

La F.N.C.D. eut aussi son Concours de la Coupe du Roi (cf. Annexe 22)

1.3 La Fédération Nationale des Dramatiques Catholiques (F.N.D.C.)

Ce n'est qu'en 1937 qu'est créée la quatrième Fédération des Cercles de théâtre d'amateurs. É. Schwartz, poète, dramaturge⁶⁷, membre fondateur de la revue *La vie et les hommes* et de la revue mensuelle *La Source* (1921)⁶⁸, fut membre de la F.N.D.C. Par son parcours, il illustre les nombreuses difficultés rencontrées pour établir un théâtre d'inspiration chrétienne en Wallonie, notamment au niveau de la tribune littéraire. Sa revue *La Source*, qui publia des pièces de théâtre, réussit difficilement à obtenir une audience importante dans les milieux culturels catholiques⁶⁹. Cette même difficulté touchera la brève revue *La Scène* (1928-1929)⁷⁰, dirigée par..., et qui finira par être englobée par

Alors que le Vlaamsche Volkstoneel rencontre un succès croissant dès 1927 en Flandre, l'impact de la découverte, en Wallonie, du théâtre d'Henri Ghéon et de sa *Renaissance française* en 1924⁷¹ a conduit à la création de la troupe des Compagnons de Saint-Lambert (1925) sous le patronage du cardinal Mercier et de l'évêque de Liège, Mgr Rutten⁷². Parallèlement à l'entreprise des Compagnons de Saint-Lambert, É. Schwartz essaya d'organiser le théâtre ouvrier chrétien. Le Congrès de Malines de septembre 1936 eut un effet non négligeable sur le rassemblement de la collectivité catholique.

⁶⁷ Avec Joseph Boon, ..., il fut l'un des principaux auteurs des chœurs parlés de la J.O.C.

⁶⁸ C. Vanderpelen affirme que « tout au long de l'entre-deux-guerres, [cette revue] est la seule à s'adresser aux masses laborieuses », in VANDERPELEN, *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu. La littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, p.

⁶⁹ É. Schwartz n'obtint pas satisfaction à sa demande de bénédiction en haut lieu de sa revue, in SCHWARTZ (ÉMILE), « Lettre au cardinal Van Roey. 7 février 1932 », *Archives de l'Archevêché de Malines*, cité in VANDERPELEN, *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu. La littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, p. .

⁷⁰ *La scène*. Revue catholique du théâtre, janvier 1928-juillet 1929.

⁷¹ C'est par Léopold Levaux rencontré dans l'entourage de Maritain à Meudon que Ghéon est introduit en Belgique et est amené à écrire une pièce pour les fêtes de commémoration à Liège des six siècles de la canonisation de Saint Thomas d'Aquin, in VANDERPELEN, *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu. La littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*.

⁷² Cette troupe dramatique est fondée par Albert Fasbender, Jules Van Erck, Raymond Janne, Henri Billon et Léon Coune.

2 1940-1944

2.1 Le Conseil Culturel d'Expression Française (C.C.E.Fr.)

Le Conseil culturel se positionna comme une instance désireuse de soustraire le champ littéraire belge d'expression française à l'influence exercée par le champ littéraire français, notamment en essayant de promouvoir l'édition de jeunes auteurs ou d'ouvrages devenus inaccessibles.

2.1.1 *Organiser la carrière de l'écrivain*

Dès sa première réunion du 21 décembre 1940, le Conseil culturel d'expression française – qui avait vu se mettre en place une seconde équipe à la faveur de la guerre – émit le vœu de subvenir à l'organisation de la carrière de l'écrivain en contribuant chaque année à la sélection et à la publication d'ouvrages d'auteurs débutants ou peu connus : romans, essais, poèmes, pièces de théâtre⁷³. Pour A. Haes qui interprète les vœux de ce Conseil culturel, les objectifs éditoriaux formulés sont destinés à soustraire la production littéraire belge d'expression française à l'influence parisienne, afin de se réapproprier le capital économique dont les « belles-lettres belges » sont dépossédées :

[...] il y a lieu de réformer de fond en comble les habitudes surannées qui tiennent les belles-lettres belges envoûtées par l'influence de Paris, qui en retire tout le profit.⁷⁴

Cette proposition ne fit pas l'unanimité auprès d'autres institutions étatiques puisque A. Haes fait allusion à des « obstacles de taille » rencontrés par le C.C.E.Fr. lorsqu'il s'adressa au Ministère de l'Instruction publique, et plus encore à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, pour que les manuscrits sélectionnés « soient édités à

⁷³ Ce souhait, dont « la concrétisation honorerait les lettres nationales de langue française » (cf. A. Haes), ne fut rapporté que plusieurs mois plus tard dans le numéro un du *Bulletin intérieur* du C.C.E.Fr. cf. MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE BELGIQUE, *Conseil culturel d'expression française. Bulletin Intérieur*, Bruxelles, n° 1, 1^{er} septembre 1941, p. 4.

⁷⁴ HAES (ARMAND), « Le Conseil culturel d'expression française », *Vox Theatri*, Pages interfédérales, n° 42, janvier 1942, p. 3-4.

l'intervention de l'État, dans des conditions de présentation, d'impression et de publicité particulièrement soignées »⁷⁵.

2.1.2 *Organiser un Théâtre National*

En ce qui concerne le champ théâtral français, le C.C.E.Fr. s'exprima à la séance du 15 février 1941, sur l'urgence de « combattre avec vigueur la désaffection croissante du public à l'égard du théâtre et de s'efforcer par tous les moyens d'imprimer au mouvement théâtral un élan nouveau »⁷⁶. À cette même séance, les réflexions du Conseil passèrent de la constatation de « la médiocrité des spectacles » en cours et du « manque d'attrait de la mise en scène »⁷⁷ à la proposition de « la création par l'État belge, à Bruxelles, d'un Théâtre National disposant de deux scènes pour les répertoires des deux langues nationales »⁷⁸. Une des motivations profondes d'une telle proposition est que, « parmi les instruments d'éducation du peuple, [le théâtre] est le plus apte à atteindre le plus grand nombre »⁷⁹. Cette proposition vise à redéfinir tout à la fois les capitaux symbolique (un théâtre national) et culturel (combattre la médiocrité des théâtres commerciaux et éduquer) et économique (la grande production).

A. Haes ne se réfère qu'à deux mesures recommandées, parmi d'autres, par le Conseil : la désignation du répertoire pour un futur Théâtre National (paragraphe a.) et l'institution d'un Comité de surveillance (paragraphe d.) ce qui concerne le répertoire, il s'agira de représenter des « chefs-d'œuvre du théâtre français et du théâtre étranger traduit, ainsi que des pièces belges anciennes et modernes, et pouvant être considérées comme classées. [Le Théâtre National] y ajoutera, chaque année, la création d'une ou plusieurs œuvres belges 'inédites' auxquelles un minimum de représentations sera assuré »⁸⁰.

Quant au « Comité de surveillance et de contrôle, composé de diverses compétences », A. Haes espère bien que – contrairement, sans doute, à ce qui se passa avec la Commission homologue instituée en 1936 – un représentant des groupements d'amateurs y figurera. A. Haes ne cache pas son souhait de voir ce Théâtre National qui se veut

⁷⁵ MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE BELGIQUE, *Conseil culturel d'expression française. Bulletin Intérieur*, p. 5.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁷ Ces remarques ne sont pas sans s'apparenter aux comptes rendus de la Propaganda Abteilung sur la situation du théâtre en Belgique en 1941.

⁷⁸ MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE BELGIQUE, *Conseil culturel d'expression française. Bulletin Intérieur*, p. 5.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 5.

« populaire », utiliser les compétences d'un représentant du théâtre d'amateurs pour la désignation du répertoire et la sélection d'œuvres inédites, mais aussi pour s'inspirer de l'expérience acquise par ce théâtre dans la pratique de la réduction des prix des représentations en faveur d'un public populaire et scolaire, et enfin songer à mettre sa scène à la disposition de certaines sociétés dramatiques, à certaines conditions.

Une autre question, à l'ordre du jour, est l'enseignement du théâtre dans la partie francophone du pays et la proposition du C.C.E.Fr. de compléter le dispositif des Académies des Beaux-Arts et des trois Conservatoires, par des classes de « décoration théâtrale » (c'est-à-dire de scénographie), de « mise en scène », ainsi que par une École d'Art Dramatique. Pour pouvoir rivaliser à l'avenir avec « tous les grands pays » où « on s'est attaché depuis longtemps à renouveler, au théâtre, le décor, le costume et la mise en scène »⁸¹, le C.C.E.Fr. recommande au ministère de l'Instruction Publique d'inciter la ville de Liège à procéder, moyennant des subventions importantes, à des innovations dans la formation théâtrale. Dans cette optique, il est proposé que, au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Liège, soit instituée une classe de scénographie pour former « des scénographes, des architectes et décorateurs de théâtre, des costumiers, des sculpteurs dramatiques, des spécialistes des jeux de lumière, etc. », tandis que le Conservatoire Royal de Musique de Liège verrait la création d'une « classe de mise en scène, destinée à former des régisseurs de spectacles théâtraux et de cérémonies publiques »⁸². Mais la demande la plus significative exprimée par le C.C.E.Fr. au ministère de l'Instruction Publique consiste à

envisager la possibilité d'organiser, en annexe au Conservatoire Royal de Liège, une véritable École d'Art Dramatique par une extension de l'enseignement déjà existant, et dont le programme devrait comprendre : a) un cours de phonétique et d'orthophonie ; b) un cours de mimique et de mouvement de scène (jeu de scène) y compris les jeux d'ensemble ; c) l'analyse des drames des divers genres ; d) l'histoire du théâtre ; e) l'histoire du drame ou celle de l'opéra ; f) l'histoire du costume théâtral ; g) des notions de droit et d'administration d'une entreprise théâtrale.⁸³

Enfin, un dernier point soulevé par A. Haes dans sa relecture des rapports des séances du Conseil culturel touche à une certaine difficulté patente en Belgique francophone de transmettre à un large public des informations relatives aux Prix et aux Encouragements décernés tant dans les sciences que dans les lettres et les beaux-arts par différents organismes. Face à ce constat, le C.C.E.Fr. attend du ministère de l'Instruction Publique la publication

⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

⁸² *Ibid.*, p. 9.

⁸³ *Ibid.*, p. 9-10.

d'un relevé mentionnant tous ces prix afin que les lauréats bénéficient d'une notoriété légitime.

La consultation des sources disponibles sur le théâtre en période de guerre révèle que les souhaits du C.C.E.Fr. ne connaîtront que rarement une réalisation concrète ; on voit d'ailleurs que le C.C.E.Fr. est le premier à rencontrer des difficultés de diffusion de l'information, son rapport de séance du 1^{er} février 1941 n'ayant été publié qu'en décembre 1941. Pour A. Haes, il est évident que le « Conseil culturel se heurte hélas, auprès de l'Académie Royale de Belgique comme auprès de l'Académie de Langue et de Littérature françaises, ainsi qu'auprès d'autres organismes et personnalités, à une coupable et décourageante inertie »⁸⁴.

2.2 La Commission Interfédérale des Cercles Dramatiques de Langues Française et Wallonne

2.2.1 *Statut*

Suggérée dès 1938 par le ministère de l'Instruction publique en vue de simplifier ses rapports avec les différentes Fédérations – et suivant aussi le mouvement de centralisation des institutions romanes du pays –, la Commission Interfédérale des Cercles dramatiques de langues française et wallonne fut finalement créée durant l'hiver 1939-1940 ; son siège fut établi à la Maison de l'Amateur, son président est R. Renaux, son secrétaire est R. Lizoulet (avril 1941) et puis A. Haes (janvier 1942), et son trésorier est Raymond Davids⁸⁵. En théorie, cette Commission Interfédérale comprend initialement « 4 fédérations et étend son autorité sur environ mille sociétés »⁸⁶, mais en avril 1941 Ch. Depasse – ministère de l'Instruction publique rectifie l'affirmation de Renaux et annonce que le théâtre d'amateurs « est représenté par quelques 3.000 Cercles dramatiques français et wallons, groupés en trois Fédérations, lesquelles forment l'Interfédérale des cercles dramatiques de langue française, et en une Union des Fédérations wallonnes, celles-ci étant créées en raison de la différence des

⁸⁴ HAES, « Le Conseil culturel d'expression française », *op. cit.*, p. 5.

⁸⁵ Ch. Depasse rappelle que la Belgique ne manque pas d'œuvres diverses d'éducation populaire, créées, organisées ou soutenues par l'initiative privée ou les pouvoirs officiels, la Commission provinciale des Loisirs de l'ouvrier (1921) demeurant un phare en la matière. Ce n'est qu'avant la Guerre que l'État « s'était attelé [...] à une coordination minimum de tous les efforts, dont on regrettait les éparpillements », in DEPASSE (CHARLES), « Le théâtre populaire », in *Ibid.*, Pages officielles, n° 39, avril 1941, p. 3.

⁸⁶ RENAUX (RAOUL), *Circulaire du président de la F.N.C.D. aux présidents de cercles*, 15 novembre 1940, r° ; cité in FINCOEUR, *Le Théâtre d'amateurs sous l'Occupation*, p. 4.

dialectes »⁸⁷. L'article de Ch. Depasse laisse donc entendre que l'U.N.F.D.L.W. est sortie de la Commission Interfédérale. En effet, dès le janvier 1941, des dissensions naissent entre la Commission Interfédérale et l'U.N.F.D.L.W. à propos de pièces wallonnes autorisées mentionnées dans le Catalogue de l'Interfédérale. Ces pièces n'ayant pas été relevées par l'U.N.F.D.W, celle-ci décide de protester contre cet « embrigadement » et de sortir de l'Interfédérale le 3 février 1941⁸⁸.

2.2.2 *Vox Theatri : Une tribune commune ... pour la censure ?*

En tant qu'organisation mise sur pied avant l'entrée en guerre, la Commission Interfédérale poursuit des projets qu'elle s'était fixés dès 1939. Pour y parvenir après mai 1940, elle dut cependant composer avec la Propaganda Abteilung et le Theaterreferrat, au risque parfois de se compromettre.

Si les tribunes des différentes Fédérations du théâtre d'amateurs furent éclatées avant la guerre, le « désir impérieux » de la Propaganda Abteilung – Service des Périodiques – va permettre en janvier 1941 que *Vox Theatrae*, jusque-là l'organe de la Fédération brabançonne du théâtre d'amateurs en langue française, devienne l'organe de la Commission Interfédérale, et soit dénommé *Vox Theatri*, par une légère correction orthographique. Remplaçant « tous les organes traitant du théâtre amateur », *Vox Theatri* présente des textes qui n'eurent pas à « subir l'examen de la Censure »⁸⁹. Par son expérience décennale (1930-1940), *Pro Arte* eût pu prétendre à ce rôle que va jouer *Vox Theatri*. R. Renaux, Président interfédéral, ne l'ignore pas, mais il m'est en avant les énormes « difficultés qui s'opposent, aujourd'hui, à la parution régulière d'un périodique », difficultés qu'« il convient d'éviter », et la préférence « de confier à l'équipe de *Vox Theatri* le soin de faire paraître le Moniteur du Théâtre Populaire en Belgique »⁹⁰. En avril 1941, R. Renaux peut donc annoncer aux Cercles des trois Fédérations nationales la parution d'un périodique offrant des chroniques sur le « Théâtre populaire », sur la « Littérature dramatique » et sur l'« Éducation intellectuelle du Peuple par cette technique vivante, directe et infiniment persuasive qu'est la réalisation scénique d'une œuvre

⁸⁷ DEPASSE (CHARLES), « Le théâtre populaire », *Vox Theatri*, Pages officielles, n° 39, avril 1941, p. 3.

⁸⁸ Cf. STÉVART, « Rapport sur l'activité de l'U.N.F.W. pour la période de 1939 à 1946 » et RENAUX (RAOUL), *Circulaire du président de la F.N.C.D. aux présidents de cercles*, avril 1941.

⁸⁹ « Chapitre XI. Les Bulletins », Collin (Armand), Horst (Henri) et Serwy (Daniel) (dir.), *Annales de la F.N.C.D.*, [Bruxelles], 1943, p. 3.

⁹⁰ RENAUX (RAOUL), « Épître liminaire aux membres des Cercles confédérés », *Vox Theatri*, Pages officielles, n° 39, avril 1941, p. 1.

littéraire »⁹¹. Si R. Renaux reconnaît la nécessité de centraliser les efforts dans une revue unique, il affirme, en son nom, qu'il demeure convaincu que

le théâtre et l'éducation populaire ne perdraient certes rien s'ils étaient défendus par plusieurs revues spécialisées. La Belgique a toujours été une terre féconde d'initiatives individuelles et si la marche du temps impose l'intérêt qui s'attache à certaines formules, il serait par ailleurs regrettable, que dis-je néfaste, de négliger les évidences et les vertus des tempéraments et des générosités.⁹²

Alors que le champ théâtral (regroupant trois Fédérations nationales de langue française) est unifié symboliquement par la publication d'un organe de presse, un agent du champ théâtral neutre n'hésite pas à remarquer que de profondes divergences demeurent et qu'il ne convient pas de les aplanir.

Cet organe officiel présenta d'avril 1941 à avril 1942 cinq numéros contenant des « pages officielles » suivies des « pages fédérales », et dont les articles sont signés par différents responsables de la F.N.C.D., de la F.N.D.C. et de la F.N.C.D.S.

En mai 1942, Lielens – l'imprimeur de la revue – est arrêté par la police allemande pour avoir imprimé clandestinement *La Voix des Belges*⁹³. Souhaitant se trouver un nouvel imprimeur, obtenir des bons de fourniture de papier, la Commission Interfédérale se vit signifier par la Propaganda Abteilung l'interdiction de publier de nouveaux numéros de *Vox Theatri* « sauf à soumettre les textes à la Censure »⁹⁴ ; le motif évoqué par la Propaganda Abteilung était l'absence de confirmation écrite pour la première autorisation de paraître. La Commission Interfédérale refusa de se soumettre à une telle ingérence allemande et décida de reprendre discrètement le système des *Circulaires du président*. Comme elles relevaient du courrier privé, elles n'attirèrent jamais l'attention de la Censure⁹⁵.

La lecture des différents articles traitant de sujets aussi variés que l'éducation populaire, les pièces autorisées, etc. ne laisse pas de révéler le poids d'une censure exercée par devers la plume des critiques, au point que certains discours n'ont rien à envier aux discours propagandistes allemands sur les cultures régionales.

2.2.2.1 Affiliation forcée

Parmi les démarches entreprises par la Propaganda Abteilung auprès de l'Interfédérale, il y eut celle « de créer l'obligation pour tous les cercles d'amateurs de

⁹¹ *Ibid.*, p. 1.

⁹² *Ibid.*, p. 2.

⁹³ Fincoeur précise que les imprimeurs Lielens père et fils étaient aussi les imprimeurs de *La Libre Belgique*, in FINCOEUR, *Le Théâtre d'amateurs sous l'Occupation*, op. cit., p. 7.

⁹⁴ « Chapitre XI. Les Bulletins », op. cit., p. 5.

⁹⁵ FINCOEUR, *Le Théâtre d'amateurs sous l'Occupation*, op. cit., p. x.

s'affilier » à une des Fédérations, proposition farouchement rejetée par les instances fédérales et interfédérales, car « contraire à l'esprit de liberté dont les Belges sont si jaloux »⁹⁶. Les rapports avec le Theaterreferat se détériorant, celui-ci renvoya la question à la Militärverwaltung. Le 19 mai 1943, lors d'une entrevue avec les représentants de la Commission Interfédérale, le capitaine Kemp énonça ses exigences en trois points : *primo* l'adhésion des fédérations à la Communauté culturelle wallonne, *secondo* l'affiliation obligatoire des Cercles dramatiques à une fédération, *tertio* l'organisation d'un service de censure.

Des dissensions se firent jour au sujet de l'« affiliation obligatoire des cercles » et, au début de 1943⁹⁷, les dirigeants fédéraux refusèrent « toute aide de collaboration, de quelque nature que ce soit ». De guerre lasse, le Theaterreferat transmit le dossier à la Militärverwaltung qui n'insista pas davantage. La Propaganda Abteilung, « comprenant enfin qu'elle ne parviendrait pas à circonvier [l'Interfédérale], entreprit de créer des services régionaux collaborationnistes qui devaient les décharger d'une besogne chaque jour plus compliquée et plus encombrante. C'est ainsi que peu de temps après fut installé à Liège un service régional de censure dont la direction fut assumée par un député rexiste [Joseph Mignolet] »⁹⁸. Contre l'installation à Liège de ce service régional de censure en 1943, La Commission Interfédérale réagit, mais ce fut la F.N.C.D. qui envoya une circulaire auprès de ses régionales des provinces de Liège, de Namur, de Luxembourg et de Limbourg pour les prier d'« ignorer complètement ce nouveau service » ou de « se mettre en veilleuse »⁹⁹.

2.2.2.2 Les pièces autorisées¹⁰⁰

Vox Theatri peut annoncer dans son numéro de juillet 1941 qu'« à partir du 15 juillet 1941 le service des demandes d'autorisation sera unifié pour tout le pays et s'appliquera aussi bien aux Cercles des Fédérations françaises formant la 'Commission Interfédérale' qu'aux Cercles flamands de la 'Toneel-Centrale' »¹⁰¹.

La demande d'autorisation de jouer une pièce s'effectuait par le biais de formulaires imprimés par la F.N.C.D. (des formulaires « ne comporta[nt] aucune phrase de sollicitation ou

⁹⁶ SERWY (DANIEL), « Exercices 1940-1945. Rapport présenté à l'Assemblée générale du 30 septembre 1945 par M. Daniel Serwy, secrétaire général », *L'Amateur. Organe officiel de la FNDC*, n° 1, février 1946, p. 13.

⁹⁷ Par manque de sources historiques sur l'activité de la Commission Interfédérale, la période entre avril 1942 (la publication du 5^e numéro de *Vox Theatri*) et avril 1943 demeure floue.

⁹⁸ SERWY, « Exercices 1940-1945 », *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹ *Ibid.*, p.13.

¹⁰⁰ Cf. Annexe 32 Pièces autorisées pendant l'Occupation.

¹⁰¹ « Demandes d'autorisation - Avis très important », *Vox Theatri*, Pages officielles, n° 40, juillet 1941, p. 10.

de remerciements ») en langue allemande adressés en trois exemplaires avec le texte de la pièce, pour les Cercles

- du Brabant : An die Propaganda Abteilung (Theaterreferat), à Bruxelles
- du Hainaut : An die Aussentelle der Propaganda Abteilung, à Charleroi
- de Luxembourg, Namur et Liège : An die Propaganda Staffel, à Liège
- de Limbourg : An die Aussentelle der Propaganda Abteilung, à Hasselt
- d'Anvers : An die Propaganda Staffel, à Anvers
- de la Flandre orientale : An die Aussentelle der Propaganda Abteilung, à Gand
- de la Flandre orientale : An die Aussentelle der Propaganda Abteilung, à Bruges
- du nord de la France : An die Propaganda Staffel, à Lille¹⁰²,

un quatrième formulaire, en français, était destiné à la Commission Interfédérale, et adressé selon l'affiliation du Cercle à la F.N.C.D., à la F.N.D.C. ou à la F.N.C.D.S¹⁰³. Les services allemands ont en effet essayé de confier à la Commission interfédérale « le soin de sélectionner les pièces, ce qui aurait créé une sorte de pré-censure destinée immédiatement à alléger leurs services »¹⁰⁴.

En juin 1944, la Commission Interfédérale suggéra de « ne plus donner de représentation ni de tenir de réunions, afin d'éviter les écueils des bombardements anglo-américains qui s'intensifient depuis le Débarquement. Mais aussi, et surtout, pour éviter les rafles opérées pour le Service du travail obligatoire en Allemagne. Les cercles 'ont accepté et suivi avec discipline le mot d'ordre de ne plus jouer' »¹⁰⁵.

2.2.2.3 Le Théâtre Populaire : ses fonctions sociales

Dans les pages officielles de *Vox Theatri*, Ch. Depasse¹⁰⁶ définit ce qu'il entend par « théâtre populaire » : à la fois le théâtre d'amateurs (Cercles dramatiques) et le théâtre itinérant, de professionnels. Si le premier rassemble des amateurs passionnés sous la conduite d'un régisseur « généralement plus averti » et étudient et mettent en scène des pièces qu'ils jouent devant leurs publics respectifs – ces Cercles pouvant « rivaliser avec certains théâtres de professionnels » –, le « théâtre itinérant a pour mission de parcourir les bourgs et les campagnes pour montrer à ceux qui ne peuvent assister pour des raisons diverses à un spectacle choisi, dans la Capitale ou au Chef-lieu de la Province, une belle pièce, bien

¹⁰² *Ibid.*, p. 10. En octobre 1941, le règlement imposera à « TOUS les Cercles de la province de Hainaut et de la province de Namur » d'adresser les trois formules de demandes d'autorisation à An die Aussentelle der Propaganda Abteilung, à Mons, in « Avis et communication. Demandes d'autorisations. Nouvelles instructions », *Vox Theatri*, Pages officielles, n° 41, octobre 1941, p. 9.

¹⁰³ FINCOEUR, *Le Théâtre d'amateurs sous l'Occupation*, p. 21-22.

¹⁰⁴ SERWY, « Exercices 1940-1945 », p. 13.

¹⁰⁵ *Projet de circulaire du 15 octobre 1944*, 11 octobre 1944, p. 1 ; cité in FINCOEUR, *Le Théâtre d'amateurs sous l'Occupation*, p. 26.

¹⁰⁶ Il est alors inspecteur au ministère de l'Instruction publique ; Chef de service des Bibliothèques publiques et de l'Éducation populaire.

interprétée »¹⁰⁷. Ch. Depasse n'ignore pas que des essais furent tentés dans le sens d'un théâtre professionnel itinérant – et il cite le « Théâtre du Peuple » –, mais le succès d'une telle entreprise « fut immédiatement limité principalement en raison de l'insuffisance des ressources »¹⁰⁸. Et il se demande quand viendront les temps meilleurs où les pouvoirs officiels pourront soutenir l'activité des Cercles, des Fédérations et du Théâtre itinérant. Pour l'heure, il ne peut que féliciter le « zèle éclairé des dirigeants du Théâtre populaire » et « reconnaître les réalisations magnifiques, en ce domaine, de l'initiative privée »¹⁰⁹. Il ne formule pas d'autres propositions que celles déjà si souvent débattues jusque-là : installer définitivement les services de l'Interfédérale, une centralisation plus systématique dans l'Union des Cercles wallons, la publication d'un répertoire choisi, la publication d'un « guide pratique du théâtre populaire », généraliser les cours pour la formation des régisseurs et des acteurs de Cercles dramatiques, généraliser les tournois dramatiques et les concours pour pièces de théâtre, créer un « Char de Thespis » parfaitement outillé avec une troupe d'artistes professionnels.

Le critère économique est fondamentalement celui qui distingue officiellement le théâtre d'amateurs (non rémunéré) du théâtre professionnel, et certains Cercles amateurs passent parfois explicitement dans la catégorie professionnelle, alors que d'autres acceptent une rétribution, au risque d'être radiés de leur fédération. Ainsi, en avril 1942, la F.N.C.D. se voit contrainte de sévir contre deux Cercles inscrits au concours dramatique de sa régionale du Brabant, qui ont fait « acte de professionnalisme ». L'article 51 des statuts fédéraux adoptés le 8 octobre 1939 précise que, fait acte de professionnalisme :

- tout artiste qui passe contrat verbal ou écrit avec un directeur de théâtre, un organisateur de tournées ou, en tant qu'interprète rétribué, avec un organisme de radiodiffusion, cinématographique ou autre et, d'une façon générale, qui retire un bénéfice pécuniaire de son concours à une représentation .
- toute société qui affecterait à d'autres fins que celles purement artistiques, philanthropique ou collectives, les bénéfices éventuels qu'elle pourrait retirer d'une représentation théâtrale. Toute répartition de bénéfice entre les membres d'une société fédérée est formellement interdite.¹¹⁰

Pour A. Haes, défendre l'idée du « théâtre populaire » c'est aussi savoir tirer profit du registre oral pour éduquer les masses, il souligne à cet effet les vertus du théâtre d'amateurs qui permet de diffuser et de développer la littérature dramatique parmi les nationaux. Il n'ignore pas que, dans le peuple, « la lecture d'œuvres dramatiques est peu goûtée », et que

¹⁰⁷ DEPASSE, « Le théâtre populaire », *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁰ « En dernière minute. Communication de la F.N.C.D.L.Fr. », *Vox Theatri*, n° 39, avril 1941, p. 20.

seul l'amateur trouve un plaisir et une satisfaction spirituelle en appréciant « une des formes peu connues et des plus directes de la littérature : le dialogue »¹¹¹.

Mais le champ du théâtre d'amateurs français (neutre) demeure subjugué par la belle récitation française et veille à effacer ce « malheureux accent du terroir dont, à l'inverse du Marseillais, nous ne sommes pas fiers, quoi que 'Beulemans' ait fait pour le théâtre »¹¹². Ce souci de parfaire l'élocution, motivé par l'envie de charmer le public à instruire, mais aussi la « critique toujours pointilleuse », ne serait, pour A. Haes, que bénéfice pour les auteurs.

Le « théâtre populaire » c'est aussi le croisement de différentes classes sociales, et la satisfaction éprouvées par chacun : l'amateur y trouve un développement intellectuel, les spectateurs élèvent leur niveau culturel et spirituel, les artisans y trouvent leur substance, et les auteurs trouvent dans les amateurs « leurs meilleurs propagandistes »¹¹³.

Enfin, l'acteur amateur doit-il être vu comme un « parasite », comme un « concurrent » de l'acteur professionnel ? A. Haes ne le pense pas et rappelle que ce sont ces mêmes acteurs amateurs qui constituent le public régulier des théâtres professionnels et sur lesquels « les directeurs et les tournées peuvent tabler »¹¹⁴.

2.2.2.4 Les parlers romans de la Belgique

On pourrait s'étonner de voir surgir en juillet 1941 dans les pages officielles de *Vox Theatri* un article d'E. Fortin consacré aux parlers romans de la Belgique¹¹⁵, alors que la principale intéressée, l'U.N.F.D.L.W., est sortie de l'Interfédérale quelques mois auparavant et qu'elle refusa de donner des articles dans *Vox Theatri*. En fait, avant la guerre, E. Fortin, avait été un des porte-parole du théâtre d'amateurs wallon¹¹⁶ et il était certes bien informé sur la spécificité du théâtre dialectal. Toutefois, les trois Fédérations nationales (de langue française) regroupées sous l'Interfédérale étaient aussi confrontées à la question des parlers romans, puisque certains Cercles affiliés donnaient des spectacles en français et en wallon, et certains en wallon seulement.

Et E. Fortin de pointer la récente décision du C.C.E.Fr. d'initier la jeunesse des écoles – pendant les dernières années de la période de scolarité obligatoire – à l'orthographe des parlers romans. Mais, cette décision et les souhaits exprimés par le C.C.E.Fr. de voir la riche littérature dialectale wallonne atteindre les couches profondes de la population n'inspirent pas

¹¹¹ HAES (ARMAND), « Qu'est-ce que le théâtre amateur ? », in *Ibid.*, Pages officielles, p. 4.

¹¹² *Ibid.*, p. 5.

¹¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁵ FORTIN (EUGÈNE), « Les parlers romans de la Belgique », in *Ibid.*, n° 40, juillet 1941, p. 3-5.

¹¹⁶ On se souviendra qu'il avait fait partie de la Commission gouvernementale chargée de réfléchir en 1920 à l'aide financière à apporter au théâtre. En juillet 1941, il est président honoraire de la F.N.C.D.L.Fr.

à E. Fortin la même méfiance dont les responsables de l'U.N.F.D.L.W. firent preuve face à la circulaire 96/P.G. Au contraire, E. Fortin en profite pour rappeler le prestige mondial dont jouit la « littérature félibréenne » et affirme : « C'est donc avec raison que le Conseil susdésigné se propose d'aider à la diffusion des œuvres dialectales wallonnes »¹¹⁷. Cependant, il n'ignore que la tâche du C.C.E.Fr. ne sera pas facile en raison même des divers modes d'orthographe du wallon en usage qui contraignent certains auteurs wallons – comme J. Calozet – à faire imprimer une adaptation française au bas du texte de ses romans en dialecte, pour une majeure diffusion de leur œuvre imprimée¹¹⁸. Par ailleurs, si l'orthographe phonétique, rationnelle et simplifiée de Feller a été adoptée par la Société de Littérature Wallonne et imposée aux écrivains qui soumettent leurs œuvres aux jurys de ses concours annuels, elle ne semble pas avoir résolu les obstacles :

[Elle] nécessite donc un déchiffrement fatigant, alors que le lecteur s'apprêtait à une récréation. Aussi des écrivains s'en tiennent-ils encore à l'appropriation de l'orthographe française aux nécessités d'une morphologie wallonne représentative de la prononciation. En somme, il s'agit transitoirement de combiner les formes conventionnelles enregistrées par les dictionnaires français avec les nouveautés d'une orthographe rationnelle.¹¹⁹

2.3 Les Fédérations de langue française : un concert de voix dissonantes (avril 1941-avril 1942)

2.3.1 *La Fédération Nationale des Cercles Dramatiques de Langue Française (F.N.C.D.)*

2.3.1.1 Autonomisation

Par apport à ses deux consœurs francophones, la F.N.C.D. (société royale) est la plus active et possède « les services les plus complets et les mieux outillés »¹²⁰. Si cette Fédération Nationale des Cercles Dramatiques de Langue Française regroupe les différentes Fédérations régionales, il semble aussi que c'est la Fédération du Brabant qui offre le plus d'activités entre 1940 et 1942.

¹¹⁷ FORTIN, « Les parlers romans de la Belgique », *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁰ DEPASSE (CHARLES), « Le théâtre populaire », in *Ibid.*, n° 39, avril 1941, p. 3. La « Maison de l'Amateur » a fini par accueillir des groupements extérieurs à la F.N.C.D.L.Fr : l'Interfédérale, mais aussi la Confédération musicale de Belgique, de même que les auteurs et les directeurs de théâtre consultent sa bibliothèque, in ANONYME, « La Maison de l'amateur », *Vox Theatri*, Pages officielles, n° 41, octobre 1941, p. 8.

2.3.1.2 Distinction

En 1941, A. Haes résume habilement les différents capitaux culturels et symboliques dont le champ théâtral peut être investi, des capitaux qui se définissent aussi bien par leur valeur idéologique que technologique.

Réfléchissant à la « forme désirable du théâtre idéal, pour l'époque où nous vivons », A. Haes admet que c'est un problème difficile à résoudre. Toutefois, si l'on songe que le théâtre est toujours réalisé dans le but d'une rencontre avec le public, il est évident que, sur la question soulevée, les avis des spectateurs varieront selon que le théâtre est perçu comme une « agréable distraction » comme bien d'autres, selon que la scène sera prise pour « une chaire à prêcher, sous prétexte d'éducation morale et d'élévation de la pensée », selon que « l'éclairage fulgurant et multicolore de la rampe, doublé des violents rayons de projecteurs » sera considéré comme « un moyen infailible d'intéresser et de charmer les spectateurs », et enfin selon que la scène sera utilisée pour des chœurs-parlés où les concepteurs du spectacle « jettent feu et flammes, tempêtent, font éclater des phrases dithyrambiques, dans un amalgame soi-disant synchronisé »¹²¹. Quelles que soient les convictions des uns et des autres, A. Haes constate que « tous se croient les promoteurs de la défense du bon théâtre, ou les rénovateurs de l'art dramatique, avec des méthodes diamétralement opposées »¹²².

A. Haes admet que le pluralisme est de rigueur en matière de conception théâtrale et qu'il ne pourrait en être autrement, sous peine d'enlever à chacun le droit de penser comme il l'entend. Et il rappelle, dans une parenthèse, la profonde actualité d'une telle affirmation : « C'est une des formes de la liberté, si appréciable, dont nous faisons tant de cas en certaines circonstances ! »¹²³. Mais qu'en est-il donc, aux yeux d'A. Haes, de la diversité des propositions scéniques à cette époque-là ? Il reconnaît que certaines comédies anciennes ont résisté au temps et valent parfois largement sur une production moderne qui disparaît aussitôt après avoir été créée. À ce propos, il s'en prend aux diverses entreprises qui, sous couvert de faire du théâtre d'art ne furent jamais que des bêtises et avec « l'appui de compromissions publicitaires ou financières peu louables »¹²⁴. Ne vise-t-il pas certains protagonistes des tentatives théâtrales plus ou moins privées et avant-gardistes belges lorsqu'il affirme : « Trop d'auteurs ont espéré le Pérou de cette manne, en même temps que de cette mue, de cette métamorphose, née de l'après-guerre de 1914-1918. Ils en furent pour leurs frais »¹²⁵ ?

¹²¹ HAES (ARMAND), « Que pensez-vous du théâtre ? », *Vox Theatri*, Pages Officielles, n° 41, 1^{er} octobre 1941, p. 6.

¹²² *Ibid.*, p. 6.

¹²³ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 7.

2.3.1.3 Médiatisation

2.3.1.3.1 *La scène*

Aux dires de R. Renaux, la mobilisation de septembre 1939 avait entraîné la suspension ou la réduction de 50 % des activités des Cercles affiliés à la F.N.C.D., et si les services fédéraux avaient contrôlé plus de 1.500 spectacles pour la saison 1938-1939, seule une centaine de représentations ont été organisées pendant l'hiver 1940-1941, dont un tiers environ d'auteurs belges. Comme il le remarque :

Si l'on devait s'en tenir à la place normale que tiennent les lettres dramatiques belges dans le théâtre de langue française (admettons 5 %... et encore !) nos auteurs auraient pu se déclarer satisfaits si cinq ou six pièces belges avaient été représentées sur la centaine offerte au public. Or, le nombre de pièces d'auteurs nationaux dépasse la trentaine !!! Dois-je répéter une fois de plus que le théâtre de nos dramaturges belges francophones trouve ses plus vigilants défenseurs parmi nos cercles d'amateurs ?¹²⁶

Et R. Renaux de noter la ferveur particulière avec laquelle le public a accueilli les représentations du « Cercle Catholique » de Verviers et de la Société Royale « Le Cercle d'art théâtral le Masque » au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, ou encore les « tentatives sympathiques dues aux efforts coordonnés de plusieurs Cercles regroupés sous le titre évocateur 'La Voie du Théâtre', tentatives qui s'apparentent quelque peu au théâtre de laboratoire »¹²⁷.

2.3.1.3.2 *Les concours*

Les Concours et les Prix ont parfois, à plus ou moins long terme, pour effet de renforcer l'autonomisation d'une instance culturelle. En tout cas, c'est ce que semblent penser les agents de la F.N.C.D. ou des Fédérations régionales de langue française qui poursuivent les Concours institués avant la guerre, ou qui, pour remplacer le Trophée Royal, mettent sur pied un Grand Prix de la F.N.C.D. Ainsi, le 4 mai 1941 a lieu la finale du 8^e Concours provincial du Brabant au Théâtre Patria (Bruxelles) où deux Cercles (sur trois) concourent avec des pièces d'auteurs belges, dont *Escorial* de Ghelderode¹²⁸. Les Cercles récompensés

¹²⁶ RENAUX (RAOUL), « L'activité fédérale pendant la saison 1940-41 », in *Ibid.*, Pages fédérales. Fédération nationale des Cercles dramatiques de langue française, n° 40, juillet 1941, p. 11.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁸ Le Cercle royal « Le Camélia » d'Etterbeek : *La Farce de Maître Patelin*, de Soumagne ; le Cercle d'art théâtral « Les Étapes » de Forest : *Escorial* de Michel de Ghelderode ; le Cercle royal « L'Union dramatique et philanthropique » de Bruxelles : *La Conversion d'Alceste* de Georges Courteline ; et en représentation pendant la délibération du jury le Cercle d'art théâtral « Wielemans » : *Prosperité* de M. Tumerelle, in « Dans nos régionales. Fédération brabançonne. Gala d'art théâtral », *Vox Theatri*, Pages fédérales, Fédération Nationale des Cercles Dramatiques de Langue Française, n° 39, avril 1941, p. 11-12.

furent : Le Cercle royal « Le Camélia » (1^{er}), Le Cercle royal « L'Union dramatique et philanthropique » (2^e) et Le Cercle « Les Étapes » (3^e)¹²⁹.

En octobre 1941, la F.N.C.D. institue un Grand Prix de littérature dramatique inspiré par la conviction qu'il était opportun de relancer l'usage autrefois répandu du « lever de rideau » qui, tout en étant une des « formes littéraires les plus difficiles à réussir » est la « meilleure école du jeune auteur dramatique » car elle lui permet de rencontrer la réaction du public¹³⁰. Si les organisateurs du concours virent affluer un grand nombre de pièces de quarante-sept auteurs¹³¹ – dont quelques femmes –, le jury estima qu'aucune des œuvres soumises « ne réunissait les qualités requises pour l'obtention d'un grand prix » et aucune ne fut soumise à l'épreuve finale qui impliquait la mise en scène des pièces par des Cercles¹³². Huit pièces furent récompensées : le troisième prix fut attribué à *La Colombe noire* de Mlle J.A.C. Landoy, le quatrième à Charles Mahieu pour *Sur un banc*, un cinquième prix ex-aequo alla à Jules Gille pour *Nous, les fonctionnaires* et à José Delarsey pour *La folle Hôtesse* et *Symphonie*, un sixième prix fut décerné ex-aequo à Louis Lahaye pour *Le bavard et l'inconnue*, à H. Beuel pour *Amour d'artiste* et à Charles Georges Bronne pour *Dernier rendez-vous*¹³³. Poupeye et les autres critiques reprochent aux pièces non primées des faiblesses dans la construction du personnage et dans le soin apporté aux détails de l'intrigue :

Les personnages agissent rarement en fonction d'une psychologie réelle et, dans les farces et vaudevilles, versent dans l'outrance sans véritable drôlerie. En général, les pièces inspirées de la vogue actuelle du roman policier manquent de dynamisme, les drames d'anticipation, de précision scientifique, les drames domestiques ou sociaux de vraisemblance, les idylles et les bluette d'ingénieuse fantaisie »¹³⁴.

Les qualités d'écriture faisant cruellement défaut aux « soixante-quinze » (*sic*) pièces envoyées au concours, la F.N.C.D dû renoncer à son intention de publier les meilleures pièces d'auteurs belges.

¹²⁹ « VIII^e concours du Brabant », *Vox Theatri*, En marge des Fédérations, n° 40, juillet 1941, p. 14.

¹³⁰ POUPEYE (CAMILLE), « Concours de littérature dramatique belge. Pièces en un acte - Rapport du jury », in *Ibid.*, Pages officielles, n° 41, octobre 1941, p. 3. Ce 1^{er} Grand Prix de la FNCD – concours d'une pièce en un acte – avait été initialement créé en mars 1940, mais le « conseil fédéral » décida de le suspendre le 14 septembre 1940. Il fut finalement fixé pour le 15 mai 1941, et les plis envoyés furent ouverts le 17 mai 1941.

¹³¹ Pour les auteurs et les pièces envoyées au concours, cf. Annexe 24.

¹³² POUPEYE (CAMILLE), « Concours de littérature dramatique belge. Pièces en un acte - Rapport du jury », *Vox Theatri*, Pages officielles, n° 41, octobre 1941, p. 4.

¹³³ *Ibid.*, p. 4-5.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 6.

2.3.2 *La Fédération Nationale des Cercles Dramatiques Socialistes (F.N.C.D.S)*

Comme en 1914, les activités des Cercles d'amateurs socialistes ont connu une interruption presque totale de leurs activités. Et pour cause : les salles des Maisons du Peuple ont été occupées en bonne partie par les troupes belges et par les troupes de l'armée occupante, et beaucoup de membres des Cercles furent faits prisonniers¹³⁵. Qu'à cela ne tienne, H. Lejeune entrevoit pour la saison théâtrale 1941-1942 « une recrudescence d'activité et une reprise pour ainsi dire normale ». Déjà, pour l'hiver 1940-1941, H. Lejeune dénombre l'envoi d'environ 600 brochures à une trentaine de Cercles affiliés et l'exécution de plus de 80 actes de pièces françaises et wallonnes à la date du 1^{er} juin 1941¹³⁶. Les Cercles qui se sont distingués par leurs activités sont : « L'Idée Libre » de Liège, « Le Progrès » et « L'Amicale de Beyne-Heusay », « La Renaissance » de Mélen, « L'Union » de Marchin.

2.3.2.1 Autonomisation : Pour une politique culturelle de décentralisation

La Fédération Nationale des Cercles Dramatiques Socialistes s'exprime dans *Vox Theatri* par la voix de Nicolas Pirson dont les « profondes convictions socialistes » ne peuvent ignorer « l'important problème de l'éducation populaire ». Pour N. Pirson, le début du XX^e siècle a été caractérisé, sur le plan social, par l'amélioration des conditions de vie de l'ouvrier et par l'inscription, dans les préoccupations gouvernementales, d'une politique des loisirs. Mais l'octroi d'un temps de loisir aux ouvriers est-il une réponse suffisante pour contribuer à l'instruction des masses ? N. Pirson combat l'idée reçue et éventée par certains sociologues selon laquelle le peuple, au lieu de s'instruire, « s'eniv[r]e de corruption pendant les heures enlevées aux durs labeurs », l'instruction obligatoire et ses résultats prouvant l'inanité de telles idées. L'abondance de volumes inondant quotidiennement le marché, mais n'offrant que « quelques pages à la portée du peuple » nuirait-il paradoxalement aux visées sociales et progressistes ? Le vrai problème semble davantage consister à amener le peuple à l'habitude de penser et de réfléchir, et par une voie plus adéquate que la lecture. Et de vanter les mérites du théâtre :

¹³⁵ LEJEUNE (HYACINTHE), « Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes », in *Ibid.*, Pages fédérales. Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes, n° 40, juillet 1941, p. 13.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 13.

C'est que le théâtre fait tout voir et dispense de rien imaginer. Il semble donc que l'on doive demander au théâtre ce que le livre ne peut donner. Cet avis n'est plus guère discuté.¹³⁷

Par son « art de la condensation », par son recours à des « interprètes dont les dons merveilleux précisent le caractère de l'œuvre, soulignent la tendance et détachent enfin la morale qui doit rester », l'Art dramatique est donc tout indiqué pour servir les visées sociales d'émancipation. Et même, dans ces années d'occupation où le théâtre est presque toujours considéré avant tout comme une entreprise commerciale¹³⁸, N. Pirson note que le public ne se trompe pas lorsqu'il est en présence d'un spectacle édifiant. À l'appui, Il cite, une représentation de la comédie d'É. Remouchamps, *Tâti l' Pèriqui*, par une troupe manquant pourtant de cohésion, et dans des costumes et des décors dont le style laissait à désirer. C'est donc que cette « œuvre accomplie, délicieusement originale et qui peut défier le temps » a su braver les conditions contingentes. Cela justifierait que l'on

[remette] à l'affiche, dans nos théâtres wallons et cercles dramatiques, [les] véritables classiques du théâtre patoisant, au lieu de se confiner, comme c'est trop souvent le cas, dans un répertoire moderne où foisonnent les traductions les plus plates et les adaptations les plus extravagantes.¹³⁹

À l'heure où la Communauté culturelle wallonne est déjà bien établie dans le Hainaut, et où N.P. signe cet article pour le journal de la Commission Interfédérale des Cercles Dramatiques de Langues Française et Wallonnes – dont la publication fut interrompue le même mois – il convient d'interpréter les dernières phrases de l'article selon leur juste teneur idéologique :

L'idée nous paraît susceptible d'aider à rendre son caractère véritable à notre littérature dialectale, à la condition de voir juste et grand.¹⁴⁰

Cette interprétation trouve, au demeurant, des indices idéologiques supplémentaires dans la qualification curieuse du titre (« l'art dramatique ancestral n'est pas épuisé »), curieuse car jamais le journaliste ne déroule le fil des bienfaits d'un théâtre d'amateurs hérité des ancêtres ; et ce ne sont pas les quelques lignes consacrées à l'hypothétique ouvrier d'art du Moyen Âge (l'imprimeur) et à l'impossibilité pour cet homme du peuple – par manque de

¹³⁷ PIRSON (NICOLAS), « L'art dramatique ancestral n'est pas épuisé. Réflexions sur une récente représentation de *Tâti l' Pèriqui*, à Bruxelles », in *Ibid.*, Pages Fédérales, Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes, n° 43, avril 1942, p. 13.

¹³⁸ Cf. les nombreux articles de l'époque dans *Cassandra*, *Le Nouveau Journal*, et *Le Soir* qui dénoncent le mercantilisme abusif dont souffre le champ théâtral.

¹³⁹ PIRSON (NICOLAS), « L'art dramatique ancestral n'est pas épuisé. Réflexions sur une récente représentation de *Tâti l' Pèriqui*, à Bruxelles », *Vox Theatri*, Pages Fédérales, Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes, n° 43, avril 1942, p. 13.

¹⁴⁰ *Ibid.*

temps – de lire un ouvrage qui viennent étoffer l’annonce du titre, l’article de N.P. étant en fait consacré à l’Art dramatique en général. Alors ? Effet d’annonce ? Allégeance aux diktats culturels allemands ? Le contenu de l’article permet de préciser l’interprétation. Deux idées maîtresses se dégagent de l’article et dénotent une écriture sous influence : le souci de veiller à « l’éducation populaire » et – mais cela a-t-il de quoi étonner ? – l’accent mis sur une culture ancestrale : le théâtre wallon.

N. Pirson rappelle qu’une préoccupation majeure demeure encore et toujours l’éducation sociale du peuple et sa mise en œuvre, sur le plan théâtral, grâce à la décentralisation de l’art dramatique¹⁴¹. À la différence des avis émis par Ch. Depasse et A. Haes sur la question d’un « théâtre populaire », N. Pirson estime que ce n’est pas tant le théâtre d’amateurs – dont il ne faut pas mettre en doute l’utilité – qui doit prendre en charge cette mission, mais bien les théâtres réguliers, qui possèdent des « éléments-interprètes » de première valeur qu’ils possèdent. Si une telle proposition était accueillie favorablement par les théâtres de Bruxelles, d’Anvers, de Gand et de Liège, cela permettrait en partie de résoudre le problème des jours creux et sans public. Il constate d’ailleurs que la province a souvent été en Belgique le lieu d’une révélation et d’une consécration de chefs-d’œuvre passés ensuite dans le répertoire (cf. la création de *Faust*, de *Roméo et Juliette* et de *Hérodias*). Preuve s’il en est que le public provincial n’attend pas seulement que les spectacles proposés flattent ses basses convoitises, ses bas instincts :

Quelle erreur ! Sont convaincus du contraire ceux qui, par exemple, ont assisté dans nos Maisons du Peuple, à la représentation de « Zémyr et Azor » de Grétry, par l’Opéra de Paris, lors du cycle consacré au brillant musicien liégeois.¹⁴²

N. Pirson entend bien faire profiter le public provincial des évolutions dont témoigne le théâtre de l’époque, et non le condamner à « la pièce de théâtre vieille formule, à la tranche de vie, à l’observation exacte »¹⁴³. À ce propos, il fait remarquer le surplus de discernement dont le peuple a pu faire montre en maintes circonstances en matière théâtrale, à l’opposé des erreurs de jugement d’une certaine élite. Et de citer l’accueil tout d’abord défavorable réservé

¹⁴¹ Une réflexion sur la décentralisation de l’art dramatique fut déjà à l’ordre du jour le 28 août 1936 lors de l’assemblée plénière des délégués des Maisons du peuple de la région de Liège, assemblée présidée par A. Boulanger, alors que certaines idées proposées par N. Pirson firent l’objet d’articles publiés en 1920 dans *Le Peuple* de Liège.

¹⁴² PIRSON (NICOLAS), « Pour l’éducation sociale par la décentralisation de l’art dramatique », *Vox Theatri*, Pages Fédérales, Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes, n° 41, octobre 1941, p. 19.

¹⁴³ *Ibid.*

par les grands à des pièces comme l'« Arlésienne », et à « Carmen », qui ont toutefois fini par remplir les caisses directoriales, « tout en charmant les lettrés et les dilettantes »¹⁴⁴.

Sans s'expliquer davantage sur une « crise du théâtre » qu'il décèle, N. Pirson analyse les raisons, principalement politiques, pour lesquelles aucune décentralisation véritable n'a pu jusqu'alors voir le jour en Belgique, et suggère des moyens concrets pour affronter les coûts d'une telle entreprise. Selon lui, il ne suffit pas qu'un arrêté royal ait institué un Office National des Loisirs des Travailleurs (1936), ayant pour objet de « promouvoir tout ce qui tend à procurer aux humbles le moyen de faire emploi utile et moral de leurs loisirs ». Dans la foulée, il dénonce son propre parti, mais aussi l'attitude critiquable des partis conservateurs qui n'ont pas « pris les questions culturelles un peu au-dessus de leur étiage habituel » :

On ne l'a pas toujours compris dans notre parti. Les parlementaires, les militants, entièrement absorbés par des questions électorales et des querelles de tactiques, n'ont pas trouvé le temps de s'occuper suffisamment de tout ce qui touche au relèvement de la classe ouvrière et les partis conservateurs avaient naturellement tout intérêt à ce que le peuple qui veut s'instruire, se distraire, s'intéresser par l'imagination, s'attendrir par le sentiment, aille mourir d'inanition intellectuelle ou s'enivrer de corruption pendant les heures enlevées aux durs labeurs.¹⁴⁵

Concrètement, N. Pirson attend que la Fédération Nationale des Cercles Dramatiques Socialistes expose ses propres idées sur ce que doit être un théâtre populaire, avec l'espoir déclaré que ces idées soient un jour prises en considération. Il est donc impératif, de procéder à une organisation des Cercles dramatiques et à une décentralisation des grands chefs-d'œuvre de l'art dramatique dans les localités industrielles. Afin que le peuple se familiarise avec les chefs-d'œuvre classiques et modernes, avec les plus grandes célébrités artistiques et sorte « de sa misère et [de] son ignorance ».

Un tel projet ne peut voir le jour s'il n'est pris en charge par les pouvoirs publics. À ce propos, N. Pirson ne voit d'ailleurs pas pourquoi les subsides de l'État, déjà existant en la matière avant l'arrêté royal, n'iraient qu'à des théâtres affichant des buts moins nobles. Outre le « relèvement moral et intellectuel », le projet assurerait aussi le salaire vital aux artistes et aux gens du plateau et de la salle, mais aussi au « commerce des localités où [des représentations de choix] se produisent », un enthousiasme collectif qu'aucun autre art ne peut produire¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Pirson rappelle aussi les avatars de la publication des *Avariés* de Breux, dont la représentation fut censurée en France et dont la première eut lieu à Liège. Cela n'empêcha pas à Breux de rentrer ensuite à l'Académie française et d'être considéré comme un bienfaiteur de l'humanité.

¹⁴⁵ PIRSON, « Pour l'éducation sociale par la décentralisation de l'art dramatique », *op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

2.3.2.2 Distinction : Vaincre la violence symbolique du théâtre patoisant réaliste et du boulevard professionnel à la française

Si le théâtre radiophonique s'est amplement développé durant les années 1930 et a représenté un tremplin considérable pour certains auteurs, certains (comme M.D.) défendent l'idée qu'une pièce écrite – n'existant encore qu'en puissance – ne trouve sa complète réalisation qu'au théâtre où se mêlent « magie des mots, magie des formes, des lumières et des couleurs ; magie du rythme des mouvements et du talent personnel des acteurs ; magie du fluide sympathique qui associe à l'action tous les spectateurs emportés dans un même élan »¹⁴⁷. Cette « magie » est-elle commune aux champs théâtraux des amateurs et des professionnels ?

Loin s'en faut. En janvier 1942, M. D. signe un article où il affirme que les esthétiques en vigueur dans le théâtre d'amateurs dialectal¹⁴⁸ comme dans le théâtre professionnel seraient respectivement inchangées depuis cinquante ans. Pour le premier, il incrimine – avec prudence – une « tradition réaliste » qui a fini par faire figure de règle absolue et qui aurait empêché auteurs comme artistes de pouvoir exprimer leur fantaisie. Même si les scènes wallonnes peuvent encore se targuer, à l'époque, de respecter les trois « S » de Guillaume Loncin (« simplicité, sobriété, sincérité »), et qu'il faut reconnaître au théâtre dialectal le mérite de s'être longtemps préoccupé de rendre l'atmosphère et la saveur des comédies d'É. Remouchamps, de H. Simon, de Th. Bovy ou de S. Radoux, M.D. estime qu'il est temps de rompre avec la vogue du tableau de mœurs. Certes, celui-ci « fit le succès durable du théâtre wallon », mais il n'y a plus de raison que ces « qualités de naturel » soient imposées aux auteurs ou aux comédiens wallons. Par conséquent, il est temps de se débarrasser d'une règle « à laquelle notre dialecte n'a plus su se soustraire et qui peut-être lui pèse aujourd'hui »¹⁴⁹.

Au second, M.D. attribue un style de théâtre de boulevard, avec ce que cela comporte de ton affecté emprunté à la comédie parisienne :

Leur jeu, le plus souvent, ne va pas guère sans une élégance un tantinet maniérée dans le geste, l'allure et les attitudes, sans une diction qui se veut « française » et doit être volubile, sans un ton affecté dont se délecte sans doute certaine bourgeoisie snob, mais qui choque et

¹⁴⁷ BOULANGER (ARNOLD), « [F.N.C.D.S.] Sa création - Son but - Ses réalisations », in *Ibid.*, Pages fédérales. Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes, n° 39, avril 1941, p. 18.

¹⁴⁸ Curieuseusement, M.D. examine le « théâtre dialectal » – en recourant à des poncifs d'usage d'avant-guerre –, et non pas précisément le théâtre d'amateurs socialistes dont il est un agent.

¹⁴⁹ M.D., « Changer Un effort nécessaire », *Vox Theatri*, Pages fédérales, Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes, n° 42, janvier 1942, p. 17.

irrite toujours un public moins épris de préjugés et de façons. Ainsi le veulent les enseignements de l'école, ainsi le veut l'usage.¹⁵⁰

Ayant analysé en ces termes les contraintes qui, depuis des décennies, et dans les deux types de théâtre, pèsent lourdement sur le répertoire comme sur la récitation, M.D. formule une série de questions : L'« impulsion généreuse d'une fantaisie personnelle » ne se trouve-t-elle pas bridée chez les artistes patoisants ? « Le respect conformiste des usages » n'entraîne-il pas une déformation, voire une corruption, du talent naturel de tel comédien français et de son tempérament original et fécond ? La soumission à « des styles une fois définis et arrêtés » ne condamne-t-elle pas le théâtre à « l'étiollement, à la dégénérescence » ? Le verdict est sans appel :

Ma foi, il suffit de se poser ces questions pour constater qu'en vérité un grand effort d'émancipation serait nécessaire.

C'est à un mouvement de rupture « avec un passé de conventions trop étroites » qu'en appelle l'observateur. La « fantaisie » du comédien amateur et « le talent naturel » d'un « comédien français de chez nous » ne devraient donc plus souffrir les modèles surannés, mais participer à un rajeunissement des traditions, et pour cela prendre exemple sur ce qui se fait chez les voisins et tirer profit des progrès de la technique :

Notre façon de jouer la comédie est vieille. Nous retardons. Regardons autour de nous, chez nos voisins. Voyons ce qu'ils ont fait de neuf et de beau. [...] Informons-nous des progrès de la technique et veillons à en tirer profit, dans la mesure de nos moyens.¹⁵¹

M.D. conclut son article par une exhortation à renouer, « selon notre propre nature », avec le texte et avec un travail d'analyse qui permît d'« en dégager les éléments d'une interprétation nouvelle » :

Un contact direct avec l'œuvre telle qu'elle fut livrée par son auteur nous affranchira des conventions et nous pourrons infuser ainsi un sang nouveau à notre art dramatique.¹⁵²

Il semble d'ailleurs qu'un tel programme n'est pas tant conçu comme réponse aux *desiderata* des auteurs ou des comédiens, que comme moyen de regagner la confiance d'un public pris de lassitude et attendant « autre chose que ce qu'il a trop vu et trop entendu »¹⁵³.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵² *Ibid.*, p. 17.

¹⁵³ PIRSON (NICOLAS), « L'art dramatique ancestral n'est pas épuisé. Réflexions sur une récente représentation de Tâfi l'Pèriquif, à Bruxelles », in *Ibid.*, Pages Fédérales, Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes, n° 43, avril 1942 ; M.D., « Changer Un effort nécessaire ».

2.3.3 *La Fédération Nationale des Dramatiques Catholiques (F.N.D.C.)*

2.3.3.1 Autonomisation

Côté catholique, l'esprit « néo-corporatif » des années 1930 semble devoir régimenter la sphère des loisirs au même titre que la sphère économique :

Pas plus que l'économie, les loisirs n'échappent à la grande tendance actuelle d'une organisation et d'une représentation professionnelle unitaire et rationnelle de toutes les activités nationales dans le sens néo-corporatif, si chaudement recommandé par ces précurseurs de génie que furent les sociologues chrétiens : de Mun, La Tour du Pin, dom Besse, Anciaux.¹⁵⁴

Certain agent du champ théâtral catholique (non professionnel) n'hésite donc pas à emprunter à l'argumentaire des slogans idéologiques provenant tant du champ économique et politique. Et quoi de plus fort symboliquement que d'affirmer que la devise nationale « L'Union fait la force » est « dans la ligne de cet esprit d'unification, de concentration »¹⁵⁵ ? De la sorte, M. Deflandre s'en prend à « l'individualisme égoïste et isolationniste », aux « groupements isolés, faisant boudeusement 'bande à part' perdant de ce fait 50 % de leurs efforts et contrecarrant ceux fournis par les partisans de l'idée fédérale »¹⁵⁶. Et il ajoute que

Ces idées ne sont pas nouvelles. Depuis plusieurs années, elles s'imposaient à l'esprit de dirigeants soucieux de l'avenir. De là est née la Commission Interfédérale, premier chaînon unissant en un faisceau fécond les Fédérations nationales dramatiques neutre, ouvrière et chrétienne.¹⁵⁷

Mais M. Deflandre justifie aussi ses idées néo-corporatives en dénonçant la situation déplorable des « centaines de villages et de bourgs de Wallonie », une situation qui s'explique par l'absence de salle appropriée et le manque de fonds ou d'initiative locale¹⁵⁸. En matière d'institutionnalisation du théâtre populaire, le remède qu'il suggère diffère légèrement des propositions faites par les Ch. Depasse, N. Pirson et A. Haes. S'il ne sera pas possible de surmonter certaines difficultés d'ordre technique, ni les rivalités de village à village, ni non plus « certaines nuances sociales ou patoisantes », il conviendrait qu'une initiative privée ou l'État mette sur pied une troupe d'amateurs, ou de semi-professionnels, itinérante et dotée

¹⁵⁴ DEFLANDRE (MAURICE), « [F.N.D.C.] Où en sommes-nous ? », *Vox Theatri*, Pages fédérales, Fédération Nationale des Dramatiques Catholiques, n° 39, avril 1941, p.13-14.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁸ DEFLANDRE (MAURICE), « Problèmes d'aujourd'hui et de demain. Détresse culturelle des bourgs sans dramatiques et possibilités d'un théâtre itinérant », *Vox Theatri*, Pages officielles, n° 40, juillet 1941, p. 5.

- d'un répertoire choisi accessible à tous
- d'un matériel de scène démontable pouvant, là où il n'y a point de salle, se dresser en plein air, ou s'adapter à une salle non appropriée¹⁵⁹.

Il émet toutefois quelques réserves à l'encontre de l'initiative privée – elle ne peut faire preuve d'« un esprit individualiste et lucratif prononcé » – et de l'État – il ne doit intervenir que « lorsqu'il constate qu'aucune force féconde ne se lève, dans ce but, de la masse des citoyens »¹⁶⁰. D'ailleurs, les autres pays européens – à la différence de la France¹⁶¹ et de la Belgique – n'ont pas économisé leur énergie ni leur argent dans le théâtre populaire. Pour preuve, M. Deflandre cite :

- le « Char de Thespis »¹⁶² fondé en 1929 sous les auspices du *Dopolavoro* (Loisirs des travailleurs) en Italie
- le « Theatro del Povo (Le théâtre du Peuple) fondé en 1936 au Portugal
- le « Rabalu » en Allemagne
- les organismes similaires en Russie.

Face aux réalisations étrangères, la « Belgique wallonne » et son « individualisme et sa routine maintiennent le théâtre d'amateurs dans un formalisme souvent étroit et désuet », même si un « espoir » s'affirme avec les Comédiens routiers belges, issus du scoutisme, qui ont récemment obtenu un beau succès dans la capitale en interprétant *La Jalousie du Barbouillé* de Molière, *Le serviteur de deux maîtres* de Goldoni et *Pinocchio*, dans un style inspiré de la Commedia dell'Arte. M. Deflandre en vient ainsi à souhaiter que ces amateurs « projettent sur le plan provincial les réalisations faites sur le plan bruxellois et deviennent le « Char de Thespis wallon »¹⁶³.

Comme l'a repéré Fincoeur dans une brochure de la Cecatec (Centrale catholique du théâtre) parue durant la Seconde Guerre mondiale, la plus jeune des Fédérations, la F.N.D.C., va encourager les non affiliés catholiques à s'inscrire à la Fédération, en arguant de la reconnaissance déjà obtenue par la F.N.D.C. auprès de la Commission Interfédérale, mais aussi de la mise sur pied prochaine d'une Corporation :

Les Cercles Dramatiques / d'Amateurs / seront bientôt organisés / en Corporation / affilierez-vous immédiatement à la Fédération Nationale des / Dramatiques / Catholiques / Organisme reconnu par la Commission Interfédérale / des Cercles Dramatiques / de Langues Française et

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶¹ M. Deflandre accuse l'« individualisme outrancier français » de ne pas avoir encore mis sur pied un tel projet, « chaque clan dramatique étant plutôt un laboratoire d'essais locaux », en même temps il n'ignore pas l'existence des Comédiens Routiers animés par Léon Chancerel.

¹⁶² Le « char de Thespis » était un théâtre ambulant monté sur des camions et aménagé de façon à donner de spectacles dans n'importe quelle commune du royaume.

¹⁶³ DEFlandre, « Problèmes d'aujourd'hui et de demain. Détresse culturelle des bourgs sans dramatiques et possibilités d'un théâtre itinérant », p. 6.

Wallonne / [...] / Nombreux avantages : / formalités pour la censure, bibliothèque, / périodiques, etc...¹⁶⁴

S'il ne prône pas la mise sur pied d'un théâtre d'été¹⁶⁵, M. Deflandre suggère toutefois en avril 1941 de tenir compte des circonstances du moment et de réduire les « vacances théâtrales » aux mois de juillet, août et mi-septembre, afin de profiter des soirées claires pour les répétitions et les représentations. En effet, durant l'occupation, de nombreux obstacles surviennent tels que la suppression de l'éclairage des rues, les nécessités d'occultation, les difficultés de chauffage.

2.3.3.2 Distinction

É. Schwartz prend régulièrement la plume pour signer des articles dans les pages interfédérales-officielles, mais aussi dans les pages fédérales de la F.N.D.C. L'heure n'est plus aux entreprises colossales comme les exécutions – avec Lode Geysens et Arthur Meulemans – de *Jeunesse nouvelle* au stade du Heysel en 1935, de la profession de foi *Credo*¹⁶⁶ le 13 septembre 1936 au Heysel pour la clôture du VI^e Congrès de Malines, ou du *Jeu du Saint Sang* – avec Anton Vande Velde et Arthur Meulemans – à Bruges en 1937 (?). L'argumentation d'É. Schwartz passe, en effet, d'une évocation du théâtre de masse à celle du théâtre ouvrier, plus modeste dans ses réalisations, mais tout aussi fondamental¹⁶⁷. L'auteur des chœurs parlés catholiques désigne par « théâtre populaire » le « théâtre largement humain qui se préoccupe, avant tout, des grands thèmes éternels »¹⁶⁸ et continue à voir dans le théâtre le lieu d'une *puissance* capable de communiquer la vie et d'incorporer le public, presque malgré lui, à l'action, essentiellement grâce aux personnages qui se présentent comme des concrétisations de ses propres idées, passions, fièvres, souffrances, révoltes. É. Schwartz souscrit donc à un théâtre qui projette le spectateur « hors de lui » et le fait aussi acteur. En 1941, il doit pourtant bien constater que le théâtre s'est détourné des grands thèmes éternels, pour se complaire dans la « peinture des passions les plus basses et les plus malignes »¹⁶⁹. Il n'empêche, il exhorte à une renaissance d'un théâtre qui « ramène les foules vers le Divin ». Comment ? En revenant aux origines du théâtre, au théâtre ouvrier : « un théâtre où l'ouvrier se retrouverait, un théâtre simple et humain comme sa vie, un théâtre qui refléterait les souffrances, les déceptions, les révoltes du peuple mais aussi ses élans, ses générosités, ses

¹⁶⁴ Cité par FINCOEUR, *Le Théâtre d'amateurs sous l'Occupation*, op. cit., p. 13.

¹⁶⁵ M. Deflandre avait fait cette proposition en 1938 dans un article paru le 13 août 1938 dans *Le Pays wallon*.

¹⁶⁶ *Credo* est une traduction d'un jeu de Jozef Boon.

¹⁶⁷ SCHWARTZ (ÉMILE), « Théâtre de masse. Théâtre ouvrier », *Vox Theatri*, Pages officielles, n° 39, avril 1941.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 6.

héroïsmes »¹⁷⁰. Et É. Schwartz se propose alors de faire naître le théâtre ouvrier, le théâtre des humbles dont Eugène Dabit dénonçait l'inexistence à Lugné-Poe quelques années auparavant¹⁷¹. Parmi les exemples belges du moment, É. Schwartz cite une représentation à Bruxelles d'une comédie wallonne de Georges Ista relatant la vie de petits armuriers liégeois, qui a remué le public.

M. Deflandre défend, pour sa part, que « tout ce qui est national doit être nôtre, selon la belle devise de Maurras » et que l'heure à sonner d'aller vers les auteurs belges trop longtemps méconnus ou soupçonnés d'impuissance et de médiocrité¹⁷². Il ne s'agit pas pour autant de « boycotter la production française » qui garde ses qualités et ses défauts, mais de ne pas lui accorder « un monopole sous le poids duquel nos auteurs étouffent ou végètent. C'est une question de solidarité nationale qui ne permet pas d'hésitation »¹⁷³. Comme É. Schwartz, M. Deflandre en appelle à un « Théâtre populaire », et donc à un théâtre qui s'adresse à la majorité, aux larges couches des villes et des campagnes, car il est trop évident que jamais « le théâtre d'amateurs, si méritant soit-il, n'aura le suffrage des milieux lettrés [une élite minoritaire] qui, hypnotisés qu'ils sont par le théâtre officiel, couvrent l'amateurisme d'un mépris aussi total qu'injuste »¹⁷⁴. Enfin, il suggère aussi d'éviter les spectacles raffinés d'avant-garde « réservés tout juste à de petits parterres de gens avertis et de connaisseurs » et de puiser le programme dans « cinq sources fécondes [...] dont quatre nationales » : le répertoire belge d'expression française, le répertoire wallon patoisant, le répertoire patoisant traduit en français (ex. : G. Ista), le répertoire flamand traduit en français (ex. : F. Timmermans), et le répertoire européen (auteurs français, néerlandais, allemands, espagnols, etc.)¹⁷⁵.

Aux dires d'É. Schwartz, une nouvelle forme des chœurs parlés semble avoir émergé, avec les tentatives réalisées par les volontaires du travail à la Radio. Le chœur-parlé n'exigeant pas tous les accessoires du théâtre traditionnel (costumes, décors, tréteaux), il peut, en vêtements de travail, être exécuté « sur la place d'un village », « dans une clairière » ou encore « dans une cour d'usine »¹⁷⁶.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷¹ Selon É. Schwartz, E. Dabit aurait dit à Lugné-Poe que « le peuple sur la scène, on ne l'a vu que déformé, trahi, dans des pièces tirées, les unes des romans de Zola, les autres d'œuvres réalistes. Il semble que la scène française ne puisse vivre que des drames bourgeois », in *Ibid.*, p. 8.

¹⁷² DEFLANDRE (MAURICE), « [F.N.D.C.] Où en sommes-nous ? », in *Ibid.*, Pages fédérales, Fédération Nationale des Dramatiques Catholiques, p. 14.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁷⁶ SCHWARTZ (ÉMILE), « Le chœur-parlé », in *Ibid.*, n° 41, octobre 1941, *op. cit.*, p. 18.

2.4 Après avril 1942 : La Fédération Nationale des Cercles Dramatiques de Langue Française (F.N.C.D.)

2.4.1.1 Propositions pour une politique culturelle du théâtre

Souhaitant poursuivre son effort en faveur de « l'Éducation nationale et du Théâtre populaire », la F.N.C.D. fixa pour le 31 mars 1942 son deuxième Grand Prix consacré cette fois à une réflexion sur l'État, sur l'idéal et les perspectives du théâtre d'amateurs en Belgique¹⁷⁷. Parmi les travaux envoyés, les travaux d'Armand Haes, de René Hainaux et de Daniel Servy furent récompensés et donnèrent ensuite lieu à deux réunions où différents protagonistes du monde théâtral amateur et professionnel de l'époque furent convoqués¹⁷⁸. Y assistèrent, en effet, M.M. Oscar Grojean, E. Fortin, Desbonnets, C. Poupeye, É. Schwartz, Hansez, Magnette, alors que du côté des autorités publiques, M. Frère représentait le C.C.E.Fr., et M. Bodart – pour Ch. Depasse, empêché – le ministère de l'Instruction publique¹⁷⁹.

Dans ce contexte de guerre, l'État fut, entre autres, évoqué comme institution permettant de subvenir à la pauvreté matérielle des Cercles qui, ne rencontrant que rarement des mécènes éclairés, doivent affronter seuls des difficultés en tout genre : trouver des salles de spectacles équipées alors qu'elles sont presque toutes prises d'assaut par le cinéma, renouveler des décors « usés et archi-connus », faire face au coût croissant des imprimés, de l'orchestre, du grimeur, du costumier. Mais, ceux qui attendent que l'État développe une politique culturelle en la matière, précisent aussi qu'il s'agit surtout de réunir des « connaisseurs, des amis, des animateurs »¹⁸⁰ et éventuellement des subsides qui pourraient, comme en 1911 donner lieu à « une véritable saison belge »¹⁸¹.

Peut-on parler d'une volonté de démocratisation uniforme sur l'ensemble du territoire de la Belgique romane ? Il est permis d'en douter quand on lit que les agents du champ théâtral présents aux débats émettent l'idée de devoir traiter différemment les grandes villes et

¹⁷⁷ Rappelons qu'en avril 1942, la F.N.C.D. – comme ses trois autres consœurs francophones – perdait sa tribune d'expression *Vox Theatri*, en revenait aux *Circulaires* du Président, et retrouvait une certaine autonomie à l'égard de l'occupant.

¹⁷⁸ Les archives de la F.N.C.D. indiquent que les deux réunions eurent lieu les 18 octobre 1942 et 29 novembre 1942. Curieusement, J. Flament qui a assisté à ces réunions publie le 27 novembre 1942 dans *Coemedia* un article relatant ces deux entretiens, in FLAMENT (JULIEN), « Pour l'éducation nationale. L'Avenir du Théâtre amateur », *Coemedia*, 27 novembre 1942.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ À la suite d'une enquête sur le théâtre belge en 1911, le ministère avait alloué la somme de 40.000 F à répartir entre les théâtres permanents et les groupements d'amateurs, cette somme ayant rendu possible une saison de théâtre belge.

la province, et donc de poursuivre des buts éducatifs différents selon les publics concernés. À la province reviendrait le privilège de découvrir des « cercles d'amateurs d'avant-garde » qui « explorent les régions encore inconnues », qui « présentent des œuvres neuves, audacieuses même » et « consacrent le meilleur de leur effort à mettre au jour les pièces des auteurs belges, enfants peu gâtés des scènes régulières »¹⁸². Aux petites villes et aux villages, l'on réservera par contre des spectacles capables, « en premier lieu, d'attirer un public réfractaire au théâtre, ignorant des joies qu'il donne, insoucieux des délassements intellectuels »¹⁸³.

Parmi les remèdes envisagés, il conviendrait de mettre à la disposition des sociétés une salle équipée dans la capitale, alors que la préoccupation majeure exprimée pour les provinces consiste à organiser des cours de régie et d'art dramatique dans le cadre des « Loisirs de l'Ouvrier », en se rappelant les initiatives fructueuses de certains Conseils provinciaux. En cette période d'indigence, c'est l'aspect matériel de l'intervention étatique qui est essentiellement requis : « l'achat ou la confection de décors, d'accessoires ; la création de bibliothèques, la formation de jeunes éléments »¹⁸⁴. Parallèlement à ce souhait, un avis unanime est exprimé sur les « limites idéologiques » de l'intervention des pouvoirs publics : « Cette mission d'éducation, de contrôle, d'encouragement serait confiée à des Conseillers techniques, recrutés avec soin, et qui devraient laisser aux Cercles dramatiques toute leur liberté d'action »¹⁸⁵.

Plus intéressant, on retrouve sous la plume de J. Flament les mêmes propos et jugements esthétiques que ceux tenus par Sarah Huysmans lors d'une conférence faite à Londres en 1943, la teneur idéologique du discours en moins, et pour cause. J. Flament cite en effet les mérites – très différents – de la Russie des Soviëts et de l'Amérique. Les Kolkhozes font ainsi l'objet d'une admiration sans borne pour leur « rajeunissement par le bas » grâce à l'étude des grandes œuvres qui s'y pratique et les essais d'interprétation personnelle « sous la régie de comédiens professionnels, qui respectent la personnalité de leurs élèves, ne les traduisent pas en tentation de copie »¹⁸⁶. Quant à l'Amérique, elle est louée pour son « rajeunissement par le haut », œuvre des douze cents Collège ou Universités qui donnent des cours de littérature dramatique, d'interprétation et d'histoire du théâtre : « on y forme des auteurs et des interprètes, des décorateurs et des costumiers, des metteurs en scène qui

¹⁸² FLAMENT, « Pour l'éducation nationale. L'Avenir du Théâtre amateur », *op. cit.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

harmonisent les initiatives, on donne aux jeunes l'esprit d'équipe »¹⁸⁷. Enfin, il y est aussi question de l'Angleterre, mais pour remarquer que les Sociétés d'amateurs anglaises comptent plus de femmes que d'hommes, contrairement aux Sociétés d'amateurs belges.

Au cours de ces débats, la solution sur laquelle l'assemblée tomba d'accord consista à trouver un compromis entre les deux approches précédemment rappelées. D'ailleurs, certains observateurs en voyaient déjà la trace dans l'initiative des étudiants des Universités de Liège et de Bruxelles qui avaient formé des équipes dramatiques et J. Flament affirme que « le ministère de l'Instruction publique se préoccupe de la question »¹⁸⁸. Si nous n'avons pu trouver les archives de l'Instruction publique à ce sujet, celles du C.C.E.Fr. montrent que les vœux exprimés par cet organe consultatif n'étaient pas passés inaperçus. On note dans les propos tenus à la F.N.C.D. les mêmes propositions que celles fréquemment exprimées – et sans résultat – entre 1941 et 1943 par le C.C.E.Fr. auprès du secrétaire général du ministère de l'Instruction publique. Par exemple, il est question dans les débats à la F.N.C.D. d'une conciliation et d'une concertation entre les différents arts : si la régie et la mise en scène pouvaient faire appel aux forces vives des Conservatoires et des Écoles de musique, la décoration, la confection d'accessoires et de costumes devraient être impérativement confiées aux élèves du Cours de Théâtre de l'École Nationale d'Architecture et d'Arts Décoratifs.

Mais les communes et les provinces ont aussi un rôle important à jouer dans la démocratisation de la culture, notamment en prévoyant des cours de diction dans les Écoles moyennes, les Athénées, les Écoles Normales. Certaines initiatives prises par des directeurs et des membres du corps enseignant ont d'ailleurs déjà été couronnées de succès, et les cours de diction peuvent se clôturer par de petites représentations qui pallient l'absence de tournées dans les petites villes¹⁸⁹.

2.4.1.2 Quelle esthétique ?

J. Flament insiste pour que les « directeurs de conscience » du théâtre d'amateurs suivent le mouvement esthétique, au lieu de l'ignorer, voire de s'y opposer. En l'occurrence, il s'agit de jouer des pièces « d'esprit jeune », mais aussi de veiller à « faciliter les débuts d'éléments inexpérimentés, mais plein de bons vouloir »¹⁹⁰.

Plus de quinze après les succès populaire du Vlaamsche Volkstooneel, les agents du champ théâtral en Belgique romane considèrent encore cette expérience flamande comme un

¹⁸⁷ *Ibid.* Ce rapprochement des différentes disciplines artistiques autour d'un projet théâtral n'est pas sans rencontrer la proposition émise par le C.C.E.Fr. dès la séance du 15 février 1941 (cf. 2.1.2 Organiser un Théâtre National).

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

phare qui peut éclairer leurs réflexions. Curieusement ces agents qui sont censés s'exprimer sur la production en français, s'expriment sur celle du champ théâtral wallon, comme si de ce côté de la frontière linguistique c'était là que se trouvait le véritable vivier d'auteurs nationaux. De plus, le succès du théâtre flamand est analysé par ces agents comme le résultat de l'adoption d'un capital culturel (une esthétique moderne) vainqueur. En effet, les orateurs des débats à la F.N.C.D. pointent la valeur éducative de la plupart des pièces wallonnes, mais disqualifient ce même théâtre wallon par rapport à des « expériences plus audacieuses tentées par des troupes flamandes »¹⁹¹. Si le théâtre wallon est évoqué par le goût de ses interprètes et spectateurs pour « le tableau de mœurs, la tranche de vie réaliste, jamais vulgaire » et sa propension à être « goûté des simples », le journaliste précise que ce sont là des « tendances plutôt limitées », et il donne *a contrario* l'exemple de troupes flamandes :

Des troupes flamandes, visant plus haut, ont fait admettre par des auditoires de petits bourgeois, de paysans, d'ouvriers, des œuvres classiques, ou d'avant-garde, dans les mises en scène modernes, modernistes mêmes. L'effort, souvent récompensé par le succès, n'était que plus méritoire.¹⁹²

Il faut rajeunir le répertoire. [...] Une vague de jeunesse envahit, submerge le théâtre régulier ; des auteurs ont dix-sept ans, on fait des vedettes avec des débutants.¹⁹³

Encore une fois, le théâtre professionnel est cité comme l'exemple à ne pas suivre. En évitant de « copier servilement les interprétations professionnelles du 'théâtre commercial', des 'pièces de boulevard' », le théâtre d'amateurs réussira à se prémunir contre l'offense à la morale ou les fautes de bon goût, d'autant plus que le public des soirées des sociétés théâtrales est uniquement composé de familles qui y amènent « leurs fillettes et leurs garçonnets »¹⁹⁴. Sus donc aux « drames policiers », aux « comédies où l'on voit des familles désunies ou perverses » et aux « vaudevilles grivois »¹⁹⁵. À l'inverse, il ne faudrait pas tomber non plus dans les « programmes de patronages » ni dans « les romans de la bibliothèque Rose », mais bien choisir des « spectacles d'une tenue morale et littéraire irréprochable » :

des œuvres [...] qui soient de bon théâtre, tout en exaltant les sentiments élevés, en octroyant, à tout le moins, aux spectateurs un délassement dont ils n'aient pas à rougir.¹⁹⁶

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

Chapitre VI. Conclusion de la partie I

1 L'autonomisation

Si l'arrêté royal de 1892 prévoyant finalement une aide officielle des pouvoirs publics aux auteurs du champ théâtral wallon ne permit pas aux sociétés dramatiques wallonnes de pouvoir compter sur un capital économique accru, l'impact symbolique de ce nouveau règlement fut toutefois indéniable, et on peut penser qu'il accéléra le mouvement d'institutionnalisation des Fédérations de Liège (1894), de Verviers (1894) et de Namur (1895), mouvement qui s'origine dans le succès rencontré par la création en 1885 de la pièce d'É. Remouchamps, *Tâti l'P*.... Ce nouveau règlement qui présentait quelques modifications par rapport aux règlements de 1860, 1863 et 1883 suscita toutefois de nombreuses contestations de la part des sociétés dramatiques qui, entre autres, ne se voyaient encouragées financièrement que par les auteurs qui acceptaient de partager leurs primes avec elles. Prônant une neutralité idéologique, les Fédérations des différentes provinces wallonnes se constituèrent de 1894 à 1932, les tensions linguistiques de la scène politique n'étant pas toujours étrangère à l'affirmation de positions nouvelles dans le champ théâtral wallon. Ainsi la Fédération de Liège se déclara d'emblée « Fédération Nationale Wallonne », avant de se faire appeler, plus modestement, « Fédération... ». Cette position forte occupée dès le début par la Fédération liégeoise explique le rôle qu'elle joua dans la mise sur pied des Fédérations de Verviers et de Namur, alors que les Fédérations de Hainaut, de Brabant et de Luxembourg virent le jour plus tard, souvent en convergence avec des facteurs politiques ou/et économiques. Dans la province de Hainaut, c'est le sentiment national wallon – en réaction à une proposition d'un ministre flamand – qui motiva la création du premier Cercle dramatique wallon du Hainaut, alors que la ferveur liée à l'exposition de Charleroi de 1910 eut pour effet, entre autres, de susciter la création de la Fédération dramatique de Hainaut.

De 1923 à 1926, le champ théâtral wallon (les auteurs et les sociétés dramatiques) put croire, enfin, à l'établissement d'une véritable politique culturelle de l'État, mais les difficultés pratiques rencontrées dans l'octroi des aides (notamment au niveau des travaux des comités de lecture) rendirent vite caduc ce nouveau règlement. Compte tenu du taux important d'auteurs wallons et flamands – par rapport aux auteurs français – qui bénéficièrent de ces encouragements, et de l'inscription au budget de 1927 des postes des « Lettres françaises » et des « Lettres flamandes », on peut déduire que les pouvoirs publics décidèrent symboliquement de ne pas reconnaître le statut littéraire de la production wallonne, et d'œuvrer à l'institutionnalisation de deux champs littéraires en Belgique, dont le champ littéraire français qui avait bien du mal à éclore, malgré les différents encouragements institués depuis le XIX siècle. Par ailleurs, les subsides accordés au niveau provincial, par les Services des Loisirs Ouvriers, aux différentes organisations théâtrales amateurs (wallonnes,

mais aussi françaises neutres (F.N.C.D.)), révèlent la décision unilatérale des pouvoirs publics de considérer le champ théâtral wallon comme relevant de la politique récréative et éducative, un capital culturel dont les agents du champ n'acceptèrent jamais de se contenter.

2 La distinction

La production théâtrale wallonne et les discours tenus sur celle-ci attestent une profonde évolution entre la période 1930-1940 et la période 1945-1960. L'analyse des documents a en effet mis en évidence, du point de vue de la « distinction », une modification des « capitaux » qui définissaient la position du théâtre wallon dans le vaste champ culturel de la Belgique romane. Si, avant la Seconde Guerre mondiale, les parlers wallons et l'« âme wallonne » véhiculée par ces idiomes représentent, dans les imaginaires, des capitaux symbolique et culturel puissants (essentiellement en tant que « contenu »), et si les modèles français représentent un capital culturel strictement formel – puisqu'il s'agit de dire dans ces modèles la réalité culturelle wallonne, ce qui répond à la définition du « théâtre populaire » donnée par M. Pottecher –, cette conception d'un « théâtre wallon » fit place, après 1945, à un « théâtre *en* wallon », la préposition « en » mettant l'accent sur la modification de la nature des capitaux culturels défendus jusque-là (la culture wallonne exprimée par des formes culturelles françaises). Plus jamais, il ne fut question de défendre l'idée d'une « âme wallonne » et si la langue wallonne constitua encore un capital symbolique, l'accent mis sur la dimension linguistique (formelle) de cette langue en fit aussi un capital culturel, ce dernier englobant aussi la réalité humaine universelle – dans les tentatives les plus poussées et abouties. Cette modification de la nature des capitaux culturels s'analyse, *in fine*, comme l'assimilation des positions satellites du champ théâtral wallon occupées, avant 1945, par les M. Piron, J. Schetter, J. Flament et É. Lempereur. La césure historique provoquée par la guerre fut donc redoublée par une césure de type esthétique : au clivage culturel entre le contenu (la langue wallonne et l'« âme wallonne ») et la forme (les modèles français), les agents wallons substituèrent le clivage entre une langue d'expression nécessitant une codification stricte (l'aspect formel) et l'art théâtral unissant un contenu général (l'homme universel) à des formes artistiques (les nouvelles recherches esthétiques). Assurément, la césure de la Seconde Guerre mondiale signifia le passage d'une « esthétique anti-kantienne » (Bourdieu) aux exigences de l'esthétique théâtrale. Cette évolution du champ théâtral wallon ressort effectivement de l'analyse des discours sur les langues (avant 1940)/la langue (après 1945) de ce théâtre, sur les questions d'ordre dramaturgique, sur l'hésitation entre le réalisme et la modernité, sur la pratique des genres théâtraux et sur les thématiques récurrentes, des discours que nous rappelons synthétiquement.

Dans l'entre-deux-guerres, sous prétexte de suivre l'évolution naturelle, les agents du théâtre wallon ne refusèrent pas la contamination de la langue wallonne par le français et autorisèrent, dès le Congrès de 1926, les pièces bilingues, même si elles furent soumises à plus de réserves à partir de 1932 (*cf.* les auteurs verviétois interrogés par A. Lejeune), ce qui coïncide chronologiquement avec l'adoption des nouvelles lois linguistiques en Belgique, et ce qui s'interprète comme la volonté de préserver un capital culturel et symbolique wallon pur. Mais les réserves et les vœux des agents wallons (comme celui de voir les Cercles wallons abandonner l'interprétation de pièces en français compte tenu des piètres performances des acteurs) n'empêchèrent pas certains auteurs dramatiques d'écrire des pièces franço-wallonnes, voire wallo-bruxelloises, et de les faire représenter, ce qui pourrait s'expliquer par le fait qu'aucune norme stricte de la langue wallonne ne s'imposait véritablement aux auteurs avant 1940. Significativement, ce compromis accepté en matière de pièces bilingues (lieu d'un capital symbolique et culturel compromis et d'un capital culturel) s'explique aussi par la destination de ces pièces, à savoir leur réception par un public bourgeois dont la langue maternelle avait été le wallon, mais dont l'ascension sociale s'accommodait mal de cette pratique linguistique ; ce qui révèle *in fine* le lien étroit entre le capital symbolico-culturel et le capital économique, et l'inféodation du premier au second. Ceci apparaît très clairement lorsque L. Motmans déclare que ce genre de pièces était assuré de produire de « fortes recettes ». Ce compromis économico-culturel fut à la fois craint et souhaité : alors que J. Bertrand vit dans l'élargissement du capital culturel wallon à la langue française le risque d'une homogénéisation future de la culture, voire d'une imitation des tendances des troupes régulières – et donc de l'introduction d'une hétéronomie menaçant l'identité du champ théâtral wallon –, A. Potier estima que cette ouverture à la langue française pouvait contribuer à faire tomber les *a priori* des adversaires du théâtre wallon. Quant aux traductions et aux adaptations, les agents wallons n'ignorèrent pas le capital économique accru que pouvait représenter la représentation en wallon d'une pièce de Molière ou de Richepin, mais ils ne s'engouffrèrent pas dans cette voie et continuèrent à privilégier les capitaux symbolique et culturel du terroir, c'est-à-dire le trait spécifique de leur identité : l'« âme wallonne ». Du point de vue de l'usage des langues, et des adaptations et traductions, le champ théâtral wallon se présente donc comme un champ relativement stable – voire même fortement conservateur – et peu enclin à modifier la nature des capitaux symbolique et culturel qui définissent son identité. Seule la promesse d'un accroissement du capital économique poussa certains auteurs à dévier de cette ligne.

Après 1945, les écrivains wallons (qui sont tous bilingues français-wallon) tirèrent profit de leur connaissance de la langue et de la culture françaises pour enrichir et perfectionner leur connaissance des parlers wallons choisis comme langue d'écriture et en faire une véritable langue de culture. Si la langue demeure, indéniablement, un facteur identitaire, elle est soumise aux exigences nouvelles d'une mise en forme rigoureuse. Les agents wallons abandonnent, donc, les discours d'avant-guerre qui laissaient entrevoir la

violence symbolique exercée par la langue et la culture françaises, et sortent de la position ambiguë qui en résultait. De langue du prolétaire, le wallon devient une langue de culture au même titre que le français, une langue qu'il convient d'« épurer », et dont il s'agit de maîtriser parfaitement les codes lexicaux et syntaxiques. Cette langue (et ses variétés), qui continue à constituer un capital symbolique fort, est envisagée dans son aspect formel et se définit essentiellement par ses qualités intrinsèques, et non plus comme le reflet en négatif de la langue française. En même temps, le lien qui unissait avant la guerre ce capital symbolique au capital culturel (l'« âme wallonne ») s'estompe au profit d'une réflexion purement linguistique et esthétique. Les différents discours abondent en effet dans le sens d'une correction linguistique apte à endiguer le « wallon baroque » encore pratiqué par certains. Par ailleurs, en confirmation de cette attention nouvelle à la forme linguistique, des propositions sont faites en vue d'unifier, à tout le moins au niveau régional, les parlers wallons pour une expansion majeure – la proposition de créer un wallon académique n'émergea qu'en 1960 –, et l'assimilation d'emprunts est tolérée dans la mesure où la réalité de l'existence ne permet pas d'autres solutions. À l'heure de cette correction linguistique, mais aussi de la sauvegarde d'une langue en perte de locuteurs et d'adéquation à la réalité de la vie, plus aucun agent wallon ne pense à encourager les pièces bilingues, dont le risque serait de conduire à un « wallon uniforme mais succursale du français », comme si le capital culturel n'était plus inféodé au capital économique, malgré la diminution du nombre de spectateurs wallons dans l'immédiat après-guerre. Cette affirmation d'un travail linguistique et stylistique nécessaire a aussi pour effet de battre en brèche le poncif d'avant-guerre sur la prétendue inaptitude du wallon à épouser les contours de la pensée philosophique, psychologique ou poétique. Enfin, les réflexions engagées sur la traduction et l'adaptation montrent que le bénéfice économique qui pourrait résulter de ces entreprises est délaissé au profit de véritables recherches linguistiques endo-wallonnes (avec la prise de conscience que toute traduction est une trahison) et esthétiques (les pièces inspirées des classiques de la littérature européenne). C'est donc à une formalisation du capital symbolique linguistique que se livre le champ théâtral wallon de l'après-guerre. Cette formalisation identitaire ne sera pas la seule

Lorsque ses agents s'expriment (en 1931) sur les différences qui existeraient entre le théâtre français et le théâtre wallon du point de vue de la construction de la pièce et du personnage, de la régie, de la mise en scène et de l'interprétation, le champ du théâtre wallon laisse apparaître un centre et une périphérie. En effet, à l'exception de J. Flament et J. Schetter qui, en véritable satellite du champ théâtral wallon, prônent l'universalité de l'art théâtral et l'absence de différences entre les théâtres nationaux, les autres agents wallons hésitent (malgré quelques affirmations initiales d'absence de différences) et finissent par constater les différences concrètes dans les textes et les réalisations scéniques. De cette opposition entre les discours d'agents wallons, on déduit que J. Flament ne légitime pas les capitaux symbolique et culturel du théâtre wallon (il ne souscrit donc pas à l'idée

d'une « âme wallonne »), et qu'il souhaiterait le voir adopter d'autres capitaux, sous peine de « périr ». En même temps qu'il souligne l'assimilation par les agents wallons d'un capital culturel français daté (la règle des trois unités), J. Flament laisse aussi entendre que le capital culturel à privilégier relève des conventions propres à l'art théâtral. Anticipant lui aussi sur ce que le théâtre *en* wallon donnera à voir après 1945, J. Schetter en appela en 1939 à une conception du personnage sur le mode de la « doublure poétique » telle que les œuvres de Molière, de Cervantès ou de Shakespeare les montrent. Contre ceux qui défendent le capital culturel wallon et attendent que le personnage de théâtre ressemble à l'« homme réel pris dans la vie », J. Schetter souhaite une ouverture sur l'imaginaire, une analyse des sentiments, la création de personnages à même de traduire les sentiments universels, bref des « types de chez nous, dans lesquels l'humanité se retrouve toujours » et, donc, l'homme conflictuel, le fou. Selon des argumentations diverses, trois autres rapporteurs (J. Wyns, M. Duchatto et J. Fournal) affirment la spécificité du théâtre wallon, et ce, en présupposant une essence racique de l'identité du peuple et du théâtre wallons construite essentiellement – comme l'articulation de leurs propos le laisse clairement voir – à partir d'une perception rigide des classes sociales belges de l'époque : le wallon est la langue du prolétaire et le français celle du bourgeois. Ce sont les questions concrètes liées au décor et à la direction d'acteurs qui entraînent ces agents wallons à réaffirmer la spécificité du théâtre wallon. Comme il existe un « metteur en scène français » et un « acteur français », il existe un « metteur en scène wallon » et un « acteur wallon » qui sont les seuls à même de saisir le « caractère local » d'une comédie wallonne, mais qui, par la même occasion, sont inaptes à comprendre les œuvres des H. Bernstein, J. Bataille, P. Hervieu, H. Becque, A. France, M. Maeterlinck, J. Richepin, V. Hugo, É. Verhaeren... Dans leurs propos, la « distinction » se lit donc comme une position assumée et subie, et le mythe de l'« âme wallonne » – ils ne craignent pas d'affirmer l'existence de l'« artiste wallon » – apparaît comme une construction identitaire doublement motivée (de l'intérieur du champ socio-théâtral wallon et de l'extérieur) : les traits de la langue et de la culture wallonnes se définissent par la négative par rapport aux traits de la langue et de la culture françaises. En effet, si J. Fournal refuse catégoriquement pour le théâtre wallon le « modernisme » que le théâtre français peut se permettre, J. Wyns et M. Duchatto admettent comme une évidence naturelle le style plus élevé que requièrent les pièces ayant Paris pour toile de fond ou la langue française comme moyen d'expression, alors que les pièces mettant en scène les classes laborieuses (pour un public principalement prolétaire) ne nécessitent pas les mêmes raffinements esthétiques. Tous trois se rejoignent lorsqu'ils tiennent des propos qui s'interprètent comme l'affirmation d'une esthétique anti-kantienne (Bourdieu), comme la primauté accordée à l'objet référentiel (au détriment de l'invention esthétique), comme un théâtre au service de la vie wallonne (capital culturel), ce qui n'empêche pas M. Duchatto d'insister sur la nécessité d'adopter les cadres formels du théâtre français pour faire progresser la scène wallonne et briser les « cadres étroits d'une littérature wallonne primaire », l'adjectif « primaire » pouvant donc s'entendre comme l'absence d'élaboration

formelle/esthétique. Ainsi, pour cette génération de l'instruction obligatoire, l'ambiguïté qui préside à la construction idéologique de l'« âme wallonne » s'explique par l'ambiguïté initiale du rapport que les agents wallons établirent avec leur langue et culture de scolarisation. En tant qu'objets formels, la langue française et le théâtre français sont donc perçus comme, d'une part, à l'origine d'une violence symbolique (Paris est le lieu de convergence des regards, mais les raffinements de la langue française ne siéent guère à la culture prolétaire wallonne) et, d'autre part, comme le corset formel dans lequel il conviendrait d'inscrire l'« âme wallonne ». L'après-guerre sera une période dévolue au travail de mise en forme de la langue wallonne, même si le trait identitaire de l'« âme wallonne » aura perdu son pouvoir discriminatoire.

Dès 1945, il devient plus approprié de parler de théâtre *en* wallon, même si le champ demeure divisé sur cette question qui ne surgit textuellement qu'en 1960. La question du capital symbolique est toujours étroitement liée à celle du capital culturel, mais les agents wallons se prononcent à présent sur des « caractéristiques » du théâtre wallon, et non plus sur son « essence ». D'aucuns comme E. Haucotte et É. Lempereur continuent à définir partiellement le champ par sa spécificité identitaire (son autonomie) et à défendre – à côté d'un théâtre *en* wallon – un théâtre wallon ethnique (la mise en scène d'une réalité wallonne), alors que d'autres (G. Bohy, L. André) admettent l'hétéronomie du champ, l'ouverture de ses frontières sur une réalité qui le dépasse. Assurément, cette division au sein du champ théâtral wallon atteste un dépassement de l'opposition d'avant-guerre entre le théâtre wallon (« identité locale ») et le théâtre français (« identité universelle ») et l'instauration d'un élargissement du capital culturel. De façon unanime, plus aucun agent n'affirme l'existence de l'« artiste wallon », qu'il s'agisse de l'acteur ou du metteur en scène, et l'on est plus enclin à noter les caractéristiques matérielles – bien plus que d'« essence » – de la mise en scène. Par ailleurs, les réalisations techniques accomplies par le théâtre professionnel français ou européen deviennent une source et des modèles que le champ théâtral wallon incorpore progressivement, grâce notamment à l'aide des services provinciaux des loisirs (séances d'information et de démonstration à l'appui). En matière de dramaturgie, l'abandon des discours essentialistes d'avant-guerre révèle, par son articulation à la façon dont la formalisation de la langue est posée, une nouvelle conception du trait identitaire. Après la défense d'une identité wallonne figée (avant 1940), les agents wallons tiennent des discours qui attestent la mise en œuvre d'une pensée dialectique combinant les exigences autonomes d'une formalisation linguistique et l'ouverture hétéronome aux principes esthétiques théâtraux. Ce consentement à la fracture identitaire n'est pas sans lien avec la réalité socio-politique belge du moment, comme nous le montrerons dans la conclusion générale.

La « querelle des anciens et des modernes » qui s'illustra dans le champ théâtral wallon par l'opposition entre les partisans du réalisme et les jeunes défenseurs de la modernité n'aboutit pas à une redéfinition des capitaux culturels du champ. À vrai dire, cette

querelle correspondit à une importation et à une transposition d'une querelle qui s'était jouée en 1933 dans le champ de la poésie wallonne avec le manifeste d'É. Lempereur. Alors que les prises de position nouvelles (en matière de forme et de contenu) au sein du champ poétique wallon furent reçues pour telles et déplacèrent sensiblement la configuration de ce champ (surtout dans le Hainaut et le Namurois), rien de tel ne se produisit dans le domaine théâtral, comme si le mythe identitaire de l'« âme wallonne » y demeurait indétrônable. En effet, dans le champ théâtral wallon, l'heure n'avait pas encore sonné pour que les portes s'ouvrirent au cinéma, à la musique, à la photographie, aux arts plastiques, ainsi qu'aux productions littéraires étrangères – ne fût-ce que celles de l'occitan – ; bref, la sortie des particularismes – André de Ridder présenta ces particularismes comme l'un des écueils de la « littérature des petites nationalités » – n'était pas encore à l'ordre du jour. Et, lorsque la « modernité » fit quelques incursions dans les textes et sur la scène, il s'agit bien plus d'une modernité du contenu (les objets nouveaux de la société) que d'une modernité de la forme. Si pour M. Piron, les parlers wallons ne pouvaient pas connaître une révolution formelle – tant ces parlers semblaient « rebelles à tout ce qui n'était pas concret » et aux « nuances secrètes du sentiment » –, de tels propos intériorisés par les agents wallons ne les encouragèrent certes pas à modifier la position du théâtre wallon dans le champ culturel belge. Tout au plus, la modernité – voire l'« avant-garde » comme le dirent certains – consista à insérer des mots étrangers et à introduire sur scène des objets nouveaux, mais aussi à prononcer l'exclusive contre les auteurs gais du passé. Aucun agent wallon ne s'exprime sur l'aspect « économique » lié à la question de la modernité, mais il n'est pas impossible que le coût prohibitif du matériel scénique moderne (l'éclairage, le son, les accessoires...) compromit aussi toute entreprise véritable de modernisation de la scène théâtrale wallonne, qui continua à monter de nouvelles pièces dans des décors connus et usés jusqu'à la corde. Face à la modernité de pacotille tentée par quelques-uns, les partisans du « réalisme d'écorce » – comme le dira ironiquement un observateur wallon après 1945 – avaient encore de beaux jours devant eux. Aux rares mouvements de subversion qui furent tentés par certains, ceux-là opposèrent sans grande difficulté leur croyance en une littérature du terroir, où la vraisemblance et la bienséance morale n'avaient rien à envier aux pièces réalistes françaises de la fin du XIX^e siècle. À cette modernité manquée du champ théâtral wallon – tant en raison du capital culturel (affirmation identitaire forte) que du capital économique (les coûts financiers que le nouveau matériel scénique aurait entraînés) –, s'ajouta un *statu quo* dans l'écriture des pièces explicable, entre autres, par le fossé qui sépara avant 1940 les auteurs et les praticiens du théâtre. Ce fossé se révèle en effet être déterminant pour le champ théâtral, si l'on observe que le champ poétique, non confronté à cette situation spécifique, vit naître un courant avant-gardiste. Ce fossé, certaines initiatives réussirent à le surmonter avec profit après 1945.

Les choix génériques posés par les auteurs du champ théâtral wallon ne répondirent pas aux injonctions qui leur furent faites par des observateurs critiques comme H. Van Cutsem ou M. Piron, ce qui révèle une contradiction entre l'effort de certains agents wallons de modifier le capital culturel (générique) et la propension d'une base à rester à l'écoute des attentes moins élaborées de son public. Si H. Van Cutsem s'en prit, en 1921, au vaudeville grossier et à la farce burlesque, et si M. Piron considéra que les péchés de jeunesse (les chansons et les romances, les tableaux de mœurs, les farces gauloises) devaient faire place et faisaient effectivement place aux poèmes lyriques, aux drames et aux romans et nouvelles, la production écrite et la programmation des Cercles continuèrent à se distinguer par une large place accordée aux pièces comiques, sans pour autant retourner aux sources vives de la farce et de la sottie du Moyen Âge – ce qu'auraient souhaité les mentors du théâtre wallon. Significativement, comme la question de la modernité au théâtre wallon l'a révélé, le genre comique ne devint jamais sous les plumes des auteurs et dans le jeu des acteurs le moyen d'opérer une subversion à l'égard des valeurs établies et de l'ordre social vécu et assumé par le peuple wallon. Au contraire, il en fut réduit, par les agents même du théâtre wallon, à se transformer en objet « éducatif » censé dénoncer davantage les « vices personnels » que les « plaies sociales ». Dans cet écueil rencontré par le théâtre wallon, il semble que la cause directe fut l'imitation du modèle français qui « souffr[ait] du même mal » (l'incapacité à renouveler le théâtre comique, E. Haucotte), même si les réalisations des P. Demasy, H. Ghéon et G. Cohen montraient de nouvelles possibilités. Cette explication d'une faiblesse du théâtre wallon par sa subordination au modèle français doit toutefois être complétée par la croyance encore forte dans les rangs théâtraux wallons en un comique typiquement wallon (« nous avons été et nous resterons les gais Wallons [...] », E. Haucotte). Dans les marges du genre comique, des tentatives furent faites qui inscrivirent la pièce musicale et, parfois, le chœur parlé au programme des Cercles d'amateurs. Pour les premières, c'est encore une fois la possibilité de pouvoir accroître le capital économique qui semble avoir été le véritable moteur du nouvel engouement....

Enfin, la défense et l'illustration d'une « âme wallonne » durent tenir compte de l'espace thématique étroit « autorisé » dans les œuvres et dans les discours des agents wallons. Borné, d'un côté, par l'interdiction de glisser dans le ridicule et le grotesque des pièces d'avant 1914 et, de l'autre, par l'interdiction d'exprimer des idées politiques, religieuses ou philosophiques, faut-il s'étonner que le théâtre wallon fut souvent critiqué pour sa pauvreté thématique et son éternel canevas mélodramatique ? Les affirmations parfois excessives et répétitives de certains critiques ne peuvent toutefois occulter la diversité d'une production théâtrale qui sut tout à la fois traiter du folklore, de la Première Guerre mondiale, de la condition féminine et plus largement de la destinée humaine (le « régionalisme humain », dira M. Piron), même si l'enracinement dans la vie du terroir demeure fort prégnant. Quelle que soit la thématique abordée, les pièces de théâtre attestent généralement

une évolution significative dans le traitement du personnage. Après les types « classiques » du théâtre wallon (le galant, le garde champêtre, le facteur des postes, le flamand, la jouvencelle...), l'entre-deux-guerres vit surgir sur scène des personnages présentant de plus grandes nuances dans l'expression des sentiments, ce qui, pour M. Piron et J. Schetter, n'était pas intrinsèque au dialecte.

Après 1945, la censure exercée sur les thèmes du théâtre wallon avant la guerre perdit de son efficace et fut régulièrement dénoncée. Le folklore, la « vie locale », l'« homme réel », le « peuple » ne furent plus les seules sources d'inspiration des auteurs, et les agents wallons essayèrent de combler le retard accumulé par rapport aux théâtres populaires européens (Espagne, Portugal, Italie, Europe centrale, Russie). Cette évolution dut beaucoup à la prise de conscience simultanée des violences symboliques exercées par les diktats des règlements et par l'assimilation des modèles français du passé, et au détachement progressif de ces modèles au profit d'une ouverture aux grands modèles du théâtre européen : Tchekhov, Goldoni, Machiavel, Ruzante, Shakespeare, Gogol, Sophocle... Cette ouverture au théâtre étranger non français fut aussi synonyme de l'abandon d'un poncif sur la prétendue psychologie simple du peuple wallon. M. A. Frère et J. Fauconnier sont d'accord pour affirmer la complexité de l'âme humaine en général et les drames vécus par le peuple wallon, des drames dont on a jusqu'alors essayé de tempérer la force, entre autres par la neutralité imposée par le règlement des concours. Si les discours des agents wallons expriment parfois encore une spécificité wallonne des thématiques, ils lient toutefois celles-ci aux notions d'« universalité » et d'« homme en général », en même temps qu'ils en appellent à un théâtre wallon historique qui n'aurait rien de passéiste ni d'affirmation exclusivement identitaire. Enfin, la volonté de traiter du « problème de l'amour » et de se référer à la production littéraire contemporaine française (de Beauvoir, Sartre, Camus, Sagan) et autre (Tolstoï) atteste aussi l'élargissement du capital culturel du champ théâtral wallon.

3 La médiatisation

Les capitaux symbolique et culturel du théâtre d'amateurs wallon (et donc les différents aspects de la « distinction ») furent soumis, selon des modalités très diverses, aux instances de sélection, de reconnaissance, de consécration et de conservation. De ces quatre instances, c'est la première – et particulièrement le passage à la scène – qui, quantitativement, contribua le plus largement à la médiatisation des pièces dialectales, alors que l'édition et la radiophonie (autres instances de la sélection) et les trois autres instances porteuses d'un capital symbolique plus élevé (car relevant du vaste champ culturel belgo-roman et davantage synonyme de prestige) et d'un capital économique étranger au champ théâtral wallon, leur furent bien moins favorables. Les difficultés rencontrées depuis les années 1920 par le champ théâtral wallon dans ses rapports avec ces quatre instances de la médiatisation ne changèrent pas de manière décisive après la guerre, contrairement aux modifications rencontrées au niveau de la « distinction ». Si une « crise » de la pratique théâtrale dialectale (le nombre de pièces jouées) est attestée au début des années 1930 et dans l'immédiat après-guerre, elle fut presque complètement résorbée en 1959 – ce qui, de ce point de vue, ne permet donc pas de conclure à une perte de vitesse du théâtre dialectal. Par contre, loin d'être surmontées, les difficultés rencontrées pour l'accès à l'édition, aux ondes, aux périodiques, aux prix et pour faire œuvre de conservation s'amplifièrent, notamment en raison de la fin de non recevoir opposée par certains interlocuteurs du théâtre wallon : essentiellement les pouvoirs publics.

Les discours tenus sur le théâtre dialectal laissent unanimement entendre que les Cercles n'eurent que l'embarras du choix face aux centaines de pièces du répertoire wallon. Les chiffres des autres provinces manquant, on ne peut citer chronologiquement que les chiffres du répertoire hennuyer (malheureusement non exhaustifs et non sélectifs) : en 1922, 200 auteurs sont répertoriés pour 800 pièces ; en 1930, 303 auteurs pour 989 pièces ; en 1948, 90 auteurs pour 229 pièces ; en 1960, 75 auteurs pour 794 pièces¹³⁰⁵. Pris tels quels, ces chiffres dénotent une forte augmentation du nombre d'auteurs et de pièces entre 1920 et 1930, pour connaître ensuite une forte diminution après la Seconde Guerre, alors qu'une forte différence apparaît – que nous ne pouvons interpréter actuellement – entre le nombre de pièces répertoriées en 1948 par É. Lempereur et celles répertoriées en 1960 par F. Barry. Pour l'année 1948, É. Lempereur (dans son *Essai de catalogue d'une Bibliothèque de Littérature et de Folklore wallons*) inscrit aussi au répertoire de la province de Liège 92 auteurs et 302

¹³⁰⁵ Si le temps nous l'avait permis, il eût fallu encoder ces nombreuses données dans une base informatique et procéder ensuite à quelques comparaisons éclairantes. Si l'on compare les chiffres des années 1922 et 1960, on s'étonnera, en effet, de la forte diminution du nombre en 1960, alors que le nombre de pièces reste identique (800/794). Bien sûr, il y aurait lieu d'analyser les critères de sélection adoptés dans les deux répertoires, et – mais ceci nécessite un travail méticuleux – de comparer les auteurs et les œuvres mentionnés dans ces mêmes répertoires.

pièces ; pour la région de Verviers, 19 auteurs et 65 pièces ; pour la province de Namur, 28 auteurs et 77 pièces ; pour la province du Brabant, 10 auteurs et 22 pièces ; pour la province du Luxembourg 23 auteurs et 41 pièces. Ces chiffres de 1948 font donc état d'une forte concentration de la production théâtrale dialectale dans les provinces de Hainaut et de Liège (qui furent, rappelons-le, les deux provinces qui bénéficièrent très tôt et très largement des aides des Loisirs de l'Ouvrier, mais aussi les premières à disposer d'un organe de presse propre (leur *Bulletin*) et d'un émetteur radiophonique public gagné à leur cause – la province de Namur étant en retrait de ce point de vue), en même temps qu'ils révèlent la position significative occupée par la province du Luxembourg qui fut la dernière (1934) à être dotée d'une Fédération. Notons aussi que les documents ont révélé la difficulté, pour quelques mentors éclairés du champ théâtral wallon, d'imposer des critères de qualité littéraire et d'exigence esthétique avant 1940 dans l'établissement des répertoires, voire l'impossibilité – pour la Fédération du Hainaut – d'imposer une grille d'appréciation, alors qu'un organisme gouvernemental y réussira en 1960.



Du point de vue de l'édition, les vœux pieux émis aux Congrès eurent peu, voire pas d'effets concrets. Pour preuve, le souhait exprimé aux Congrès de 1929, 1939, 1954 et de 1958, et jamais réalisé, de rééditer et de continuer l'œuvre entreprise par L. Colson, *La Fleur de Wallonie* (1912). Cette difficulté est emblématique des nombreux obstacles rencontrés par les auteurs wallons désireux de publier leurs écrits et qui ne se crurent jamais, ni ne furent jamais pris pour des auteurs professionnels. Assurément, l'absence d'une unification linguistique wallonne, doublée de l'absence d'une graphie wallonne commune, fut un obstacle de taille pour l'édition ou l'impression des œuvres wallonnes et pour leur diffusion, en même temps que le lectorat familial des parlers wallons transcrits représentait, au niveau de huit bibliothèques publiques de Liège, un faible pourcentage qui n'évolua pas entre 1924 et 1936 (cf. la fourchette des 2,03 %-2,14 %, avec un pic 2,25 % en 1935, pour le pourcentage d'ouvrages wallons prêtés par rapport aux ouvrages en français). Par manque de moyens financiers, les Fédérations de Liège (1894) et du Hainaut (1910) durent attendre, respectivement, 1926 et 1938 pour être dotées d'un organe de presse, et les trois autres Fédérations de Namur (1895), du Brabant (1922) et du Luxembourg (1932) attendirent, respectivement, 1961, 1966 et 1976. C'est donc en dehors de leur champ d'appartenance que les agents wallons s'efforcèrent de trouver des tribunes enclines à diffuser les informations relatives à l'écriture et à la pratique théâtrales. La situation d'avant 1940 se présentait sous de meilleurs auspices grâce aux initiatives très éparpillées de petits éditeurs libraires (A. Dandoy, N.-E. Piérard, F. Barry...) et de petits journaux, voire du *Bulletin* de la Société de langue et littérature wallonne qui procéda aux concours de pièces et à la publication des pièces primées (62 pièces publiées avant 1900, 35 pièces de 1900 à 1919, 7 pièces de 1920 à 1939 et 1 pièce de 1940 à 1952) ou de *Pro Arte*.

Ces nombreuses initiatives privées non concertées furent mises à mal par la Seconde Guerre mondiale et laissèrent les agents wallons démunis. La disparition de nombre de petits imprimeurs ou la baisse de régime ou d'accueil des publications qui avaient jusque-là consacré quelques pages au théâtre dialectal donnèrent lieu à des réflexions sur les moyens d'édition et de diffusion que le champ théâtral wallon devait impérativement se donner au niveau non plus local mais largement national. Aucune des propositions faites au cours des Congrès ne vit le jour et, plus que jamais, l'heure est à l'auto-édition (cf. É. Gilliard), voire aux pièces manuscrites (cf. le succès public et critique rencontré par la pièce *Antigone* de Jenny d'Inverno en 1957, pièce qui demeura manuscrite). On peut donc affirmer que le champ théâtral wallon s'est distingué du champ théâtral belge francophone par sa propension à être avant tout une littérature orale promise aux nombreuses mises en scène des Cercles – il ne connut une période de médiatisation éditoriale que durant l'entre-deux-guerres –, alors que le théâtre en français tira davantage profit – en raison de la codification de la langue française – des organismes d'édition, mais ne connut pas la « facilité » du passage à la scène des pièces dialectales.

En effet, des chiffres attestent l'intense activité des seuls Cercles affiliés. Durant la période 1930-1940, les auteurs wallons furent très souvent assurés de trouver un Cercle dramatique prêt à monter leurs pièces, même si entre 1931 et 1934 les chiffres font état d'une diminution du nombre de pièces jouées (2.719, 2.536, 2.425, 1.915), d'actes joués (6.708, 6.193, 5.133, 4.960) et de pièces créées par les Cercles affiliés à une des Fédérations (après l'inflation observée jusqu'aux concours du Centenaire de l'Indépendance belge : 130 créations en 1931, 107 en 1932, 82 en 1933, 38 en 1934), et d'une stagnation des pièces créées en Hainaut durant les mêmes années (62 (98 actes), 57 (91 actes), 61 (99 actes), 66¹³⁰⁶ (107 actes)). De 1949 à 1959, la pratique théâtrale dialectale retrouva sa vigueur, en passant de 2.150 à 5.750 actes joués, en même temps que le nombre de spectateurs augmenta légèrement entre 1953 (572.000) et 1959 (594.000), pour connaître une diminution importante à la fin des années 1970 (500.000). Enfin, les statistiques montrent aussi une augmentation du nombre de Cercles affiliés à une Fédération : alors qu'en 1922 seulement 185 Cercles étaient affiliés dans toute la Belgique romane, le nombre total des Cercles affiliés en activité en 1949 est de 315, en 1953 de 354 et en 1957 de 352. Notons toutefois que, pour la même année, É. Lempereur affirme que sur 600 Cercles dramatiques et littéraires du Hainaut, 30 Cercles seulement sont affiliés à la Fédération du Hainaut, ce qui laisse donc supposer un nombre bien plus important de Cercles en activité –

¹³⁰⁶ Les chiffres provenant d'enquêtes différentes, ils ne laissent pas de poser question. En 1934, si 38 créations de pièces sont attestées pour l'ensemble des Cercles affiliés aux 5 Fédérations, la province de Hainaut comptabiliserait à elle seule 66 créations de pièces. Cette incohérence numérique ne peut s'expliquer que par la prise en compte, dans ce dernier cas, de Cercles non affiliés à la Fédération du Hainaut.

Enfin, le troisième canal de sélection, la radio, fut source de bien des déboires pour les auteurs et les artistes wallons. Si la ferveur des auditeurs pour les émissions dialectales ne fut jamais mise en doute par les responsables des radios locales, les agents wallons durent toutefois revendiquer, sans succès, avant et après la guerre, la création d'un poste autonome de radiodiffusion wallonne. Loin de souhaiter le séparatisme, les défenseurs d'une radio wallonne entendirent promouvoir un organe de diffusion pour une culture niée par le centre administratif francophone (Bruxelles), et obtenir l'« autonomie culturelle » que les flamands avaient réclamée, avec succès, avant la guerre. Après la guerre, le champ théâtral wallon rencontre de plus en plus de difficulté à accéder à un canal de radiodiffusion nationale, mais doit se contenter de trois postes régionaux (Liège, Hainaut, Namur). En effet, les 300.000 wallons de Bruxelles perdirent les émissions dialectales que Radio-Wallonie avait instituées avant la guerre, et l'ensemble des Wallons de Belgique furent privés des 13 émissions théâtrales annuelles précédemment diffusées sur les antennes de l'I.N.R. français. Par ailleurs, les provinces du Brabant et du Luxembourg et la région de Verviers étaient privées d'émissions dialectales. La marge de manœuvre des agents wallons fut aussi limitée par les résistances au niveau régional qui empêchaient que des pièces écrites dans un dialecte d'une autre région passent à l'antenne : des forces extérieures leur imposèrent donc une organisation du champ au niveau régional, alors qu'ils aspiraient à une organisation nationale (comme l'attestent aussi les souhaits d'une orthographe unifiée, voire d'une langue académique wallonne, et la volonté de créer un théâtre national wallon). L'accès aux ondes, obtenu après de longues luttes, comporta aussi des travers non négligeables : l'heure et le jour d'antenne défavorables, le temps d'antenne, les coupes sauvages opérées dans les pièces de théâtre, les conditions d'enregistrement peu favorables à une diffusion « soignée ». Si les ondes permirent de toucher un vaste public, les auteurs et les acteurs wallons durent accepter les contraintes du media radiophonique. Pour ce qui est du nombre d'heures d'émissions dialectales de la saison 1957-1958, Radio-Liège et Radio-Mons dépassent largement Radio-Namur (respectivement 35 h. ca, 33 h. ca et 21 h. ca), alors que le nombre d'actes joués est, respectivement, de 69, 40 et 34 et que les pièces en un acte sont, respectivement, au nombre de 29, 19 et 16.

Le champ théâtral wallon accéda modérément à la presse francophone et à la presse wallonne pour faire état de ses multiples activités : représentations de Cercles, tournois, concours, congrès... L'accès aux journaux représente un capital hautement culturel et symbolique dans la mesure où à nul n'échappe la fonction de diffusion de l'information, mais surtout de critique et de reconnaissance qui peut en résulter pour les centaines d'auteurs et de Cercles wallons. Certains agents wallons allèrent jusqu'à espérer que le tri sélectif non réalisé par le champ théâtral wallon soit accompli par l'institution extérieure de la presse qui guiderait ainsi les sociétés dramatiques dans le choix des pièces. D'autres espérèrent que l'« âme » et la culture wallonnes soient reconnues pour leurs valeurs intrinsèques et cessent,

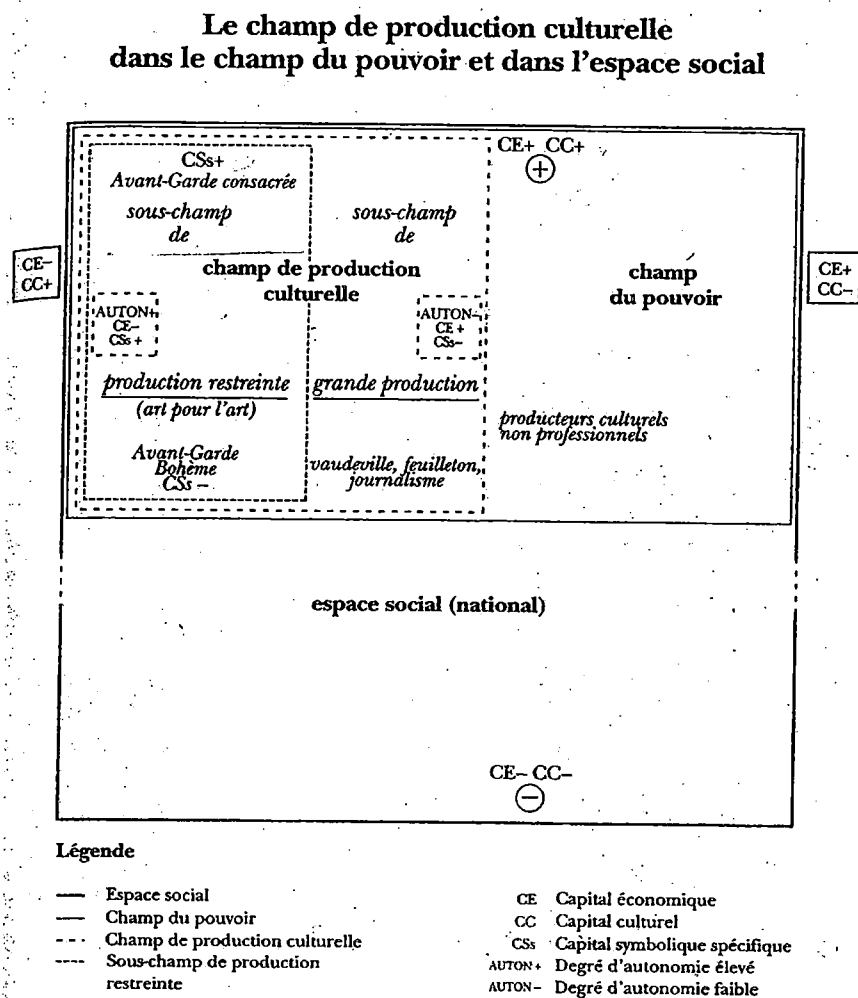
peut-être, d'être méprisées par les classes aisées. Sur le ton du reproche, c'est bien ce que M. Piron met en avant lorsqu'il signale le refus d'un grand quotidien catholique de Wallonie de tenir une chronique des lettres wallonnes. Si l'on peut faire état de quelques enquêtes journalistiques menées en 1932 et 1933 sur le théâtre dialectal, de quelques mentions des Congrès en 1934, 1936 et 1938 et d'extraits de presse qui dénotent davantage une pratique du résumé de la pièce que son analyse, la presse francophone et wallonne ne joua toutefois pas le rôle tant attendu par certains agents : faire œuvre de critique constructive en vue d'une amélioration du niveau littéraire et artistique des pièces écrites et jouées. Après la guerre, les agents du champ théâtral wallon sont plus que jamais confrontés à la précarité – par manque de soutien financier et en raison de la diffusion restreinte – des publications wallonnes susceptibles d'être le relais de leurs activités, alors que la presse francophone semble leur avoir définitivement fermé ses portes.

Transposé au niveau médiatique de l'exposition universelle de Bruxelles (1958), l'effet de reconnaissance (mêlé ici à celui de la consécration), que le champ théâtral wallon essaie d'obtenir est tout aussi compromis par les décisions d'un champ culturel belge francophone qui n'entend pas ouvrir, même dans les marges, un espace aux parlers et aux littératures dialectales. De toutes les marques de consécration désirées ou obtenues, c'est la « Coupe du Roi » (1932) qui porta tous les espoirs de reconnaissance symbolique que le champ théâtral wallon n'a cessé de chercher à obtenir auprès des pouvoirs publics.

La question de la « conservation et de la diffusion du patrimoine littéraire dramatique » fut posée dès le début du XX^e siècle par les agents wallons. L'énorme production littéraire dialectale – en comparaison, pour la même période, avec la littérature belge francophone – amène quelques passionnés de répertoires et quelques universitaires à se pencher sur la question d'une bibliographie de la littérature wallonne. Les premiers ouvrages publiés eurent le mérite de rassembler de nombreuses informations sur les auteurs et leurs œuvres (J. Closset, 1910 ; O. Colson, 1912 ; J. Vandereuse, années 1930), mais il fallut attendre 1935 et le vent de renouveau insufflé par les « Amis de nos dialectes » (Bruxelles) pour qu'une bibliographie critique soit mise en chantier. Parallèlement, il n'échappa pas aux agents du champ théâtral wallon qu'une manière d'asseoir leur littérature – qui se caractérisait surtout par son aspect oral, encore que l'entre-deux-guerres fut la période la plus favorable à l'édition de cette littérature – était d'en promouvoir la lecture. Les chiffres recensés par F. Stévant pour le nombre d'ouvrages et de volumes en wallon détenus par les bibliothèques et pour le pourcentage des prêts de ces ouvrages révèlent l'intérêt extrêmement faible porté aux productions du champ culturel dialectal – une situation directement explicable par le non-apprentissage de la « lecture wallonne » : la quantité de ces ouvrages oscille, en 1937, entre 0,5 % et 10 %, alors que le pourcentage des prêts varie entre 0,1 % et 7 %, les raisons invoquées étant, encore une fois, les difficultés de lecture, mais aussi des

aspects plus formels : l'incomplétude des collections et le manque d'attrait des ouvrages publiés. Ces difficultés n'empêchèrent pas la ville de Liège de procéder à une politique d'achat d'ouvrages dialectaux, essentiellement entre 1932 et 1936, alors que le lectorat de ces ouvrages ne connut aucun accroissement, ce qui ne manqua pas d'attirer les remontrances des défenseurs de la littérature française. Consciente des difficultés de diffusion rencontrées par la production littéraire dialectale, l'association « La Lecture wallonne » (créée en 1939) entendit rapprocher auteurs et lecteurs wallons. Enfin, pour promouvoir le patrimoine culturel wallon, de grands projets furent mis à l'étude et partiellement réalisés comme la création d'une Bibliothèque Nationale de Wallonie (lancée par É. Van Cutsem avant la guerre) et celle d'un Musée de la littérature wallonne.

Annexe 1 Le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social



	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	
160,000	160,000	160,000	148,000	225,000	225,000	302,500	350,000	350,000	350,000	350,000	350,000	0	975,000	1,200,000	1,200,000	1,200,000	1,300,000	1,500,000	2,000,000	2,000,000	0	2,250,000	2,250,000	0	2,064,000
160,000	0	160,000	148,000	0	0	0	0	350,000	350,000	350,000	350,000	0	975,000	1,200,000	1,200,000	1,200,000	1,200,000	1,500,000	2,000,000	2,000,000	2,250,000	2,250,000	100,000	2,064,000	
25,000	50,000	40,000	40,000	0	0	0	0	80,000	80,000	80,000	80,000	0	0	100,000	100,000	100,000	100,000	90,000	100,000	100,000	100,000	100,000	100,000	100,000	
0	0	0	0	225,000	207,000	302,500	350,000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
20,000	20,000	20,000	50,000	20,000	40,000	20,000	20,000	50,000	40,000	40,000	0	0	0	130,000	110,000	80,000	80,000	80,000	100,000	80,000	75,000	75,000	75,000	75,000	
20,000	20,000	20,000	50,000	20,000	40,000	20,000	20,000	50,000	40,000	40,000	0	0	0	160,000	110,000	80,000	80,000	80,000	100,000	80,000	75,000	75,000	75,000	75,000	
20,000	0	0	15,000	0	15,000	0	15,000	0	15,000	0	0	0	0	0	0	30,000	0	30,000	0	30,000	0	30,000	0	30,000	
0	0	0	0	0	0	270,000	330,000	330,000	430,000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
12,500	12,500	12,500	12,500	12,500	12,500	12,500	12,500	12,500	25,000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
8,000	9,000	9,000	9,000	12,500	9,000	9,000	9,000	9,000	9,000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
0	0	20,000	20,000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
0	0	20,000	20,000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
0	0	5,000	5,000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	

[illegible]

120.000	120.000	150.000	150.000	0	0	0	150.000	500.000	750.000	900.000	1.500.000	1.500.000	1.615.000	1.615.000	1.615.000	2.315.000	1.615.000	1.715.000	1.730.000	632.267	0	750.000
0	0	0	0	0	0	0	150.000	150.000	150.000	150.000	100.000	100.000	39.813	70.375	40.375	60.375	70.375	380.750	456.008	1.159.212	1.185.657	1.185.657
0	0	0	0	0	0	0	150.000	300.000	300.000	300.000	300.000	350.000	434.375	398.375	403.750	428.750	1.398.375	1.130.500	671.958	1.268.491	1.422.968	1.422.968
0	0	0	0	0	0	0	0	0	60.000	140.000	275.000	475.000	1.130.500	2.630.000	1.130.500	1.130.500	1.130.500	1.280.500	1.353.666	1.730.820	1.720.267	1.720.267
0	0	0	0	0	0	0	750.000	2.500.000	4.000.000	4.333.000	5.000.000	4.500.000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	750.000	2.500.000	4.000.000	5.000.000	5.000.000	4.500.000	4.764.250	6.264.250	4.764.250	4.764.250	4.764.250	5.172.125	5.500.000	5.700.000	5.752.500	5.752.500
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	39.813	56.126	80.750	76.125	56.125	280.750	287.863	759.210	918.608	918.608

Aides à la littérature		1911	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1
Lettres flamandes (1927) (souscriptions et subventions)		0	0	0	0	0	0	0	0	0	122.000	185.000	185.000	455.000	0	455.000	220.000	160.000	154.000	120
Lettres françaises (1927) (souscriptions et subventions)		0	0	0	0	0	0	0	0	0	182.350	215.000	215.000	535.000	0	517.000	225.000	206.000	200.000	126.
Lettres wallonnes (1935) (souscriptions et subventions)		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	25
Lettres françaises et wallonnes (souscriptions et subventions)		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Prix de Littérature flamande		0	0	0	0	0	0	0	0	0	12.500	12.500	12.500	14.000	14.000	14.000	6.000	40.000	30.000	20.
Prix de Littérature française		0	0	0	0	0	0	0	0	0	12.500	12.500	12.500	35.000	25.000	25.000	11.500	10.000	30.000	20.
Prix de Littérature wallonne		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Prix quinquennaux et décennaux		0	25.000	25.000	25.000	25.000	25.000	25.000	0	25.000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
ARFILL : prix des concours (de litt. FI)		0	30.000	30.000	30.000	0	43.000	8.000	99.500	0	0	0	0	0	0	15.000	130.000	15.000	12.500	12
ARLLF : prix (de Litt fr)		0	0	0	30.000	30.000	0	4.000	45.000	0	0	0	0	0	0	10.000	78.000	9.000	9.000	9.
Subsidés et encouragements littéraires,etc. fl		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	100.000	100.000	200.000	165.000	0	0	0	0	
Subsidés et encouragements littéraires, etc. fr		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	100.000	100.000	250.000	220.000	0	0	0	0	
Sociétés littéraires		0	86.000	86.000	86.000	86.000	43.000	33.000	16.000	8.000	35.000	35.000	50.000	150.000	50.000	50.000	39.000	0	0	
Sociétés littéraires fl		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	35.000	35.000	65.000	50.000	50.000	29.000	0	0	
Sociétés littéraires fr		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Sociétés littéraires wallonnes		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Fonds national de littérature		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	

Théâtre

"Encouragements à l'art et litt dramatiques" fl et fr	0	72.000	72.000	72.000	72.000	72.000	72.000	72.000	172.000	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
---	---	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	---------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--

FNDC (neutre)

FNDCS (socialistes)

FNCD (catholique)

U.N.F.D.L.W. (wallon)

Parc	0																			
Galeriés	0																			
Gymnase (Liège)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	25.000	0	0	0	
Rideau de Bruxelles	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
THéâtre National, section fl	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
THéâtre National, section fr	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Théâtre de Poche (BXL)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	

Commission nationalbelge de l'Institut international du Théâtre

Annexe 2 Les subsides de l'État belge à la littérature et à l'art dramatique 1919-1960¹

¹ Chaque somme indiquée dans le tableau a été trouvée ou vérifiée dans les documents officiels : Le Moniteur, Les documents parlementaires.

Listes des Sociétés Affiliées

- BAISY-THY**
« Les Bons-Vivants » : René Collin, Régisseur.
- BRAINE LE CHATEAU**
« Les Joyeux Brains » : Prés. Robert Baudine.
- BRUXELLES**
« Union Nationale Wallonne » : Prés. Franklin, 17, rue des Ursulines.
« Ligue Wallonne de St-Josse » : Prés. Pascal, 21, Place St-Josse.
« Association Wallonne Personnel-Etat » : Prés. Legros, 30, Rue Gabrielle Petit.
« Cercle Wallon d'Anderlecht » : Hissel, 38, rue Bara.
« Ligue Wallonne d'Etterbeek » : Tychon E. Prés., 42, rue de L'Orient.
« Ligue Wallonne d'Ixelles » : Prés. Bouvet, 9, rue du Peuplier.
« Cercle Royal Vervéttois » : Prés. Demoulin, 15, Avenue Fonsny.
« La Roulotte Wallonne » : Prés. M. Esser, 213, Rue Gaucheret.
« Cercle Montois » : Prés. Carez, 48, Boulevard de Neuport.
« Les Tournaisiens sont là » : Prés. A. Lesne, 46, rue des Garenes à Boisfort.
« Les Wallons du Centre » : Prés. Lequeux, 74, Avenue Prudent Bols à Laeken.
« Le Vieux Chêne » : Prés. Timmermans, 43, Rue Edith Cavell à Uccle.
« Wallonia » : Prés. Marsick, 46, Chaussée d'Helmet à Schaerbeek.
« Les Aclots » : Prés. A. Toussaint, 10, Avenue Hippolyte Limbourg.
« Les Namurois de St-Gilles » : Prés. Arthur Potier, 40, Rue D'Albanie.
« Association des Ecrivains wallons anciens combattants » : Prés. Oscar Lacroix, 41, rue de Lausanne.
« Nateur po-tot » : Prés. Albert Robert, 8, Avenue Mont Kemmel.
« Union Brichoise » : Prés. René Legaux, 336, Rue Gray.
« Cercle Leuzois » : Prés. Labie St-Gilles, 42, Rue Chénraets.
- CEROUX-MOUSTY**
« Int' nos autes » : Trésorier : Devaert 27, Chaussée Provinciale à Mousty lez-Ottignies.
- COURT-ST-ETIENNE**
« L'Elan-Wallon » : Prés. Hector Renacle, 6, rue du Calvaire.
« La Galeté » : Prés. Joseph Stoufs néocli-né à Court-St-Etienne.
- FONTENY**
« Union dramatique de Fonteny » : Secrétaire : Eugène Dumonceau.
- GREZ-DOICEAU**
« Les Riverains de la Dyle » : Prés. Jules Degodt à Gastuche.
« Les Gals Lurons » : Directeur : Maurice Enklebert à Gastuche.
- JAUCHELETTE**
« Les Amis Réunis » : Secrétaire : Auguste Dendooven.
- JODOIGNE**
« Sté Royale l'Harmonie » : Prés. Luc Duchesne.
- « Plaisir et Charité » : Prés. F. Jacquot, 41, rue St-Jean.
- LOUPOIGNE**
« La Tempérance », Sté Royale : Prés. Jules Stassin, 118 Rue Daumerie Loupaigne.
- MARILLES**
« L'Esperance » : Directeur : Emile Motoulle à Marilles.
« Club L'Alliance » : Prés. T. Haccour à Marilles-Nodrengne.
- NIVELLES**
« Les Travailleurs Réunis » : Prés. Joseph Leherie Grand'Place à Nivelles.
« Bric-Broc » : Prés. G. Bila.
« Junior » : Prés. Louis Saintes rue Théodore Berthels.
« Coemédia » : Prés. Maurice Goché Boulevard des Arbalétriers.
« Les XIII » : Prés. J. Coppens, 132 Faubourg de Namur.
« Le Réveil Postal » : Prés. G. Lié-tart, Chemin Delfosse.
« La Nouvelle Gavotte » : Prés. Léon Canelle, rue de Soignies.
« Patrie » : Prés. Lacroix à Lillofs.
« Le Jass » : Prés. Van Gemeert rue des Poulées.
« Le Foyer Populaire » : Prés. G. Barbier rue de Namur.
« Jeune Alliance Paysanne » : Ernest Paulus à Baisy-Thy.
« Les Amis de la Concorde » : Prés. Gougard. Délégué : René Hingot rue de Charleroi.
« Patronage St-Louis » : Mr l'abbé Delvaux.
- OTTIGNIES**
« Excelsior » : Prés. Joseph Modave 19 Route Provinciale à Ottignies.
« Le Réveil » : Président : Emile Clément.
« Les Gals Lurons » : Prés. Léon Baudot à Stimont-Ottignies.
- SAINTES**
« Jeunes Saintes » : Délégué : Drucet Grand'Place à Saintes.
- TANGISSART**
« La Renaissance » : Sec. Anselme Lavency à Tangissart-Laroche (Brabant).
- TUBIZE**
« La Renaissance » : Cercle Royal Prés. G. Lobbe.
- VILLERS-LA-VILLE**
« Les Sans-Gêne » : Prés. N. Watiez, Chef de gare à Tilly.
- WAVRE**
« Cercle St-Jean-Berckmans » : Prés. F. Lamart, Chaussée de Gastuche à Basse-Wavre.
« Les Vrais Philantropes » : Dessy 10, rue Haute à Wavre.
« Les Turbulents » : Secrétaire : P. Wéry, 2, rue de la Gendarmerie, à Wavre.
« Les Joyeux Amis de St-Michel » : Prés. Facq, 2, Rue des Fontaines Wavre.
- WATERLOO**
« Les Sans-Souci » : Prés. Raoul Voursure à Waterloo (Centre).

¹ Anonyme, « Liste des Sociétés affiliées [à la Fédération du Brabant] », Pro Arte, 5e année, n° 51, juillet 1930.

13 = 19 JANVIER 1791. — Décret relatif aux spectacles. (L. 3, 175 ; B. 10, 142 ; Mon. du 15 janvier 1791.)

Poy. lois d'urg = 17 JUIN 1790 ; 1^{er} SEPTEMBRE 1793 ; 12 MESSIDOR an 8 ; 15 BRUMAIRE an 9 ; 21 FRIMAIRE an 14 ; 8 JUIN 1806 ; 25 AVRIL 1807 ; 29 JUILLET 1807.

Art. 1^{er}. Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux.

2. Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus, sont une propriété publique, et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

3. Les ouvrages des auteurs vivans ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

4. La disposition de l'article 3 s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens réglemens ; néanmoins, les actes qui auraient été passés entre des comédiens et des auteurs vivans, ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans, seront exécutés.

5. Les héritiers ou cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur (1).

6. Les entrepreneurs ou les membres des différens théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités ; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens, que conformément aux lois et aux réglemens de police ; réglemens sur lesquels le comité de constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement, les anciens réglemens seront exécutés.

7. Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure, dont les troupes de ligne ne seront point chargées, si ce n'est dans le cas où les officiers municipaux leur en feraient la réquisition formelle. Il y aura toujours un ou plusieurs officiers civils dans l'intérieur des salles, et la garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, et sur la réquisition expresse de l'officier civil, lequel se conformera aux lois et aux réglemens de police. Tout citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'officier civil.

(1) *Poy.* loi du 19 juillet 1793 ; décret du 5 février 1810 ; avis du Conseil-d'Etat du 23 août 1811.

¹ « Décret relatif aux spectacles des 13-19 janvier 1791 ».

21 OCTOBRE 1830. — *Entière liberté pour élever des théâtres et y faire représenter des pièces. — Droits d'auteurs.* (Bull. offic., n. XVI.)

Le gouvernement provisoire,

Attendu que la manifestation publique et libre de la pensée, est un droit déjà reconnu, et qu'il y a lieu de faire disparaître, au théâtre comme ailleurs, les entraves par lesquelles le pouvoir en a gêné l'exercice ;

Sur la proposition de l'administration générale de la sûreté publique ;

Arrête :

Art. 1^{er}. Toute personne peut élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à l'administration municipale du lieu.

2. La représentation d'une pièce ne pourra pas être défendue, sauf la responsabilité de l'auteur et des acteurs.

3. Les règlements de police actuellement existants, seront revus sans retard ; jusqu'alors, ils seront provisoirement exécutés en tant qu'ils ne sont pas contraires au présent arrêté.

4. Toute composition dramatique d'un auteur belge ou étranger, représentée pour la première fois sur un théâtre de la Belgique, ne pourra être représentée sur aucun autre théâtre public, dans toute l'étendue du territoire belge, sans le consentement formel et par écrit de l'auteur, sous peine de confiscation à son profit du produit total des représentations.

5. Les héritiers en ligne directe, descendants des auteurs, et à leur défaut l'épouse survivante, succèdent à la propriété des ouvrages et conservent les droits qui en dérivent pendant dix ans après la mort des auteurs.

¹ « Entière liberté pour élever des théâtres et y faire représenter des pièces. - Droits d'auteurs », 21 octobre 1830, Bull. offic., n. XVI, in Pasinomie. 1830.

Annexe 6 AR du 31 mars 1860 allouant des subsides, à titre de droits d'auteurs, aux écrivains et compositeurs belges¹

31 MARS 1860. — Arrêté royal allouant des subsides, à titre de droits d'auteurs, aux écrivains et compositeurs belges. (1). (Moult. du 4 avril 1860.)

Leopold, etc. Vu la loi du 28 février 1860, qui alloue au budget du département de l'intérieur un crédit spécial pour l'encouragement de l'art et de la littérature dramatiques.

Sur le rapport et la proposition de notre ministre de l'intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1^{er}. Des subsides seront alloués, à titre de droits d'auteurs aux écrivains et compositeurs belges qui feront représenter leurs ouvrages sur un théâtre en Belgique.

Ces subsides seront accordés en vertu d'un arrêté royal et imputés sur le crédit porté au budget du département de l'intérieur en faveur de l'art et de la littérature dramatiques.

Un arrêté ministériel déterminera les règles et les conditions de ces subsides (2).

Art. 2. Notre ministre de l'intérieur (M. Ch. Rogier) est chargé de l'exécution du présent arrêté.

(1) Rapport au Roi.

Sire,

Le gouvernement de Votre Majesté s'est préoccupé souvent de trouver des moyens efficaces d'encouragement pour la littérature dramatique. Plusieurs obstacles rendent cette tâche particulièrement difficile. Le gouvernement n'a point d'action sur les théâtres, et les écrivains et compositeurs nationaux qui abordent en Belgique la scène française ont à lutter contre la position fortifiée établie d'autre part, dont les œuvres se recommandent à la préférence des directeurs et aux suffrages du public par un premier succès obtenu devant d'autres spectateurs. Cette circonstance empêche aussi les auteurs qui subissent les effets de cette rivalité, d'obtenir la juste rémunération de leurs ouvrages, lorsqu'ils arrivent à les faire représenter.

Ces difficultés sont loin d'exister au même degré pour la scène flamande qui est enracinée en Belgique par des traditions séculaires. Des sociétés de rhétoriciens, répandues jusque dans les plus modestes localités, s'y font les interprètes d'écrivains dont les productions forment un délassement recherché avec empressement par de nombreuses populations. Les auteurs flamands ont en quelque sorte justifié d'avance la sollicitude dont le gouvernement désire leur donner une nouvelle preuve.

On s'était borné jusqu'à présent à des encouragements individuels aux écrivains et compositeurs dramatiques. Une tentative plus énergique doit être faite pour les aider à suivre leur vocation, et une mesure reposant sur des principes fixes et généraux contribuera mieux, à la fois, aux intérêts et à la dignité des auteurs. Déjà un premier pas a été fait dans cette voie par l'institution de concours périodiques pour les meilleurs ouvrages de théâtre en langue française et en langue flamande. Un crédit spécial vient d'être porté au budget pour l'art et la littérature dramatiques. En vue de ce moyen d'encouragement, une commission a été chargée d'examiner les dispositions à prendre pour que les auteurs dramatiques visent sans s'ouvrir devant eux une carrière sérieuse et profitable. Le rapport de la commission a été publié au Moniteur.

Des mesures que la commission propose, les uns dépendent du bon vouloir des administrations communales qui sont propriétaires des salles de spectacle et qui en accordent l'usage à des conditions déterminées; les autres émaneront du gouvernement, lequel y emploiera les ressources qui ont été mises récemment à sa disposition. J'ai l'honneur, Sire, de prier Votre Majesté de s'autoriser à appliquer, à titre d'essai, ces dernières mesures, d'après les propositions de la commission que j'ai cherché à rendre encore plus efficaces. La matière est trop neuve pour ne pas interroger l'expérience avant de s'engager dans un système définitif.

Le gouvernement ne vise pas à déplacer la source à laquelle une partie des théâtres s'adressent pour former leur répertoire; mais, à côté des productions qui continueront à l'alimenter, il espère ouvrir la voie, dans une plus forte mesure, aux ouvrages d'auteurs belges; c'est un talent de ceux-ci et à la sympathie du public d'accueillir le reste. La Belgique n'a plus à donner des preuves de son génie musical, et les facilités de ses écrivains pour la littérature dramatique, facilités qui ne sont d'ailleurs produites déjà, et que la scène flamande continue à manifester chaque jour, ne demandent, sans doute, pour se développer, que des facilités et des stimulants qui leur font défaut aujourd'hui.

Si un mode uniforme d'encouragement n'est pas appliqué aux productions françaises et aux productions flamandes, ces dernières ne seront pas traitées, cependant, avec une faveur moins grande. Ainsi que l'a constaté la commission, d'accord avec l'Académie royale, qui s'est occupée également de la question, il y a quelques années, il convient de procéder, par des voies différentes pour l'un et pour l'autre théâtre, dont l'organisation présente des dissimilitudes notables.

J'ai la confiance, Sire, que les écrivains dramatiques sauront reconnaître la marque de sympathie dont ils sont l'objet, de la part du gouvernement de Votre Majesté, en poursuivant leurs efforts pour créer un théâtre national et pour entretenir les sentiments patriotiques et les tendances morales des populations.

Le ministre de l'intérieur,
Ch. Rogier.

(2) Le ministre de l'intérieur, voulant, en conformité de l'arrêté royal du 31 mars dernier, établir les règles et les conditions des encouragements à accorder en faveur de la littérature et de l'art dramatiques;

Arrête :

Art. 1^{er}. Il sera alloué pour les ouvrages dramatiques en langue française, aux écrivains et compositeurs belges, des subsides fixés comme suit, par représentation :

A. Bruxelles :

Fr. 200 pour un opéra en 4 ou 5 actes.

Fr. 150 pour un opéra en 3 actes.

Fr. 75 pour un opéra en 1 ou 2 actes.

Fr. 100 pour une comédie (avec ou sans chant) ou un drame en 4 ou 5 actes.

Fr. 75 pour un ouvrage en 3 actes, appartenant à l'un de ces genres, et fr. 40 pour un ouvrage en 1 ou 2 actes.

Dans les autres villes :

Fr. 140 pour un opéra en 4 ou 5 actes.

Fr. 100 pour un opéra en 3 actes.

Fr. 50 pour un opéra en 1 ou 2 actes.

Fr. 70 pour une comédie (avec ou sans chant) ou un drame en 4 ou 5 actes.

Fr. 50 pour un ouvrage en 3 actes, appartenant à l'un de ces genres, et fr. 30 pour un ouvrage en 1 ou 2 actes.

Le subside pour la musique nouvelle d'un ballet sera le même que pour une comédie.

Art. 2. Pour que ces subsides puissent être réclamés, les conditions suivantes sont requises :

A. Que l'ouvrage soit complètement original et qu'il n'ait été représenté sur aucun autre théâtre;

B. Qu'il ait été admis par un comité de lecture régulièrement constitué;

C. Qu'il obtienne au moins trois représentations consécutives.

Art. 3. Lorsqu'un ouvrage remplissant ces conditions, après avoir été joué pour la première fois sur un théâtre en Belgique, sera transporté ensuite sur un autre théâtre belge, il sera accordé, pour chacune de ses nouvelles représentations, un subside égal à la moitié de la somme fixée par l'art. 1^{er}, d'après le genre des ouvrages et l'importance des localités.

Art. 4. Pour les ouvrages en langue flamande, il sera accordé à la société ou troupe dramatique qui aura obtenu la première représentation, une prime fixée d'après le tarif suivant :

Bruxelles, Gand. Autres localités.
Anvers et Bruges.

Pour un ouvrage en 4 ou 5 actes :	fr. 200	fr. 150
Id. en 3 actes :	150	100
Id. en 1 ou 2 actes :	75	50

Si le même ouvrage était joué, par une autre troupe, ou société dramatique sur le théâtre d'une autre ville, la prime de cette nouvelle représentation serait de moitié de la somme fixée par le tarif ci-dessus, d'après la catégorie de la localité.

Art. 5. Pour que les primes allouées en faveur des ouvrages en langue flamande soient exigibles, il faut :

A. Que l'ouvrage soit nouveau et qu'il ne constitue pas une traduction d'une œuvre étrangère;

B. Que l'ouvrage ait été admis par un comité de lecture régulièrement constitué;

C. Que l'ouvrage soit représenté par une société ou troupe formant un théâtre régulier et jouant à bureau ouvert.

Art. 6. Les subsides ou primes doivent être réclamés, sous peine de déchéance, dans un délai de deux mois à partir de la représentation à laquelle le subside ou la prime est applicable.

Les demandes de paiement des subsides ou des primes doivent être accompagnées de pièces justificatives en due règle.

Tout ayant droit qui serait reconnu avoir fourni des déclarations inexactes sera déchu à l'avenir de la participation aux avantages des dispositions qui précèdent.

Art. 7. Une commission permanente est attachée au ministère de l'intérieur pour donner son avis sur les questions d'application du présent arrêté.

Bruxelles, le 3 avril 1860.

Ch. Rogier.

¹ « Arrêté Royal du 31 mars 1860 allouant des subsides, à titre de droits d'auteurs, aux écrivains et compositeurs belges »

417. — 20 SEPTEMBRE 1863. — Arrêté du ministre de l'intérieur. — Représentations dramatiques d'ouvrages d'auteurs belges. — Subsidés aux directeurs de théâtres. (Moniteur du 3 octobre 1863.)

Le ministre de l'intérieur,

Vu l'arrêté royal du 31 mars 1860, instituant des subventions et des primes en faveur d'ouvrages dramatiques d'auteurs belges;

Bu les arrêtés ministériels des 3 avril 1860, 25 février et 25 avril 1861 et 19 mars 1862, déterminant les règles et le mode d'allocation de ces subventions et de ces primes;

Vu le rapport, en date du 28 août 1863, par lequel la commission permanente instituée au département de l'intérieur à l'effet de donner son avis sur les questions relatives à l'encouragement de l'art et de la littérature dramatiques, propose l'adoption d'un nouveau système pour l'allocation des subventions à accorder en vertu de l'arrêté royal du 31 mars 1860 (1);

Arrête :

Art. 1^{er}. Il sera alloué aux directeurs de théâtres qui feront représenter des ouvrages dramatiques en langue française, dus à des écrivains et compositeurs belges, des subventions fixées comme il suit, par représentation :

Théâtres autres que celui de la Monnaie, à Bruxelles.

150 fr. pour une comédie, drame ou vaudeville en quatre ou en cinq actes.

100 fr. pour un ouvrage en trois actes et

50 fr. pour un ouvrage en un ou en deux actes, appartenant à l'un de ces genres.

250 fr. pour un opéra en quatre ou en cinq actes.

180 fr. pour un opéra en trois actes.

140 fr. pour un opéra en deux actes.

90 fr. pour un opéra en un acte.

Théâtre de la Monnaie.

400 fr. pour un opéra en quatre ou en cinq actes.

250 fr. pour un opéra en trois actes.

180 fr. pour un opéra en deux actes.

120 fr. pour un opéra en un acte.

Art. 2. Ces subventions seront allouées jusqu'à la dixième représentation inclusivement. Toutefois, pour les comédies et vaudevilles en un acte, ils s'arrêteront après la sixième représentation.

L'allocation en sera subordonnée à la condition que les directeurs de théâtre payent aux auteurs une tantième sur la recette brute de chaque représentation.

Le taux de ce tantième est fixé au minimum de la manière suivante :

Théâtres autres que celui de la Monnaie.

10 p. c. pour une comédie, drame ou vaudeville en quatre ou en cinq actes.

7 p. c. pour une pièce en trois actes.

4 p. c. pour une pièce en un ou en deux actes, appartenant à l'un de ces genres.

16 p. c. pour un opéra en quatre ou en cinq actes.

12 p. c. pour un opéra en trois actes.

10 p. c. pour un opéra en deux actes.

7 p. c. pour un opéra en un acte.

Théâtre de la Monnaie.

15 p. c. pour un opéra en quatre ou en cinq actes.

11 p. c. pour un opéra en trois actes.

9 p. c. pour un opéra en deux actes.

6 p. c. pour un opéra en un acte.

Art. 3. Le tantième à percevoir par les auteurs et compositeurs ne pourra, en aucun cas, être inférieur aux sommes fixées ci-dessus :

Théâtres autres que celui de la Monnaie.

50 fr. pour une comédie, drame ou vaudeville en quatre ou en cinq actes.

35 fr. pour un ouvrage en trois actes, et

20 fr. pour un ouvrage en un ou en deux actes appartenant à l'un de ces genres.

80 fr. pour un opéra en quatre ou en cinq actes.

50 fr. pour un opéra en trois actes.

50 fr. pour un opéra en deux actes.

35 fr. pour un opéra en un acte.

Théâtre de la Monnaie.

120 fr. pour un opéra en quatre ou en cinq actes.

85 fr. pour un opéra en trois actes.

75 fr. pour un opéra en deux actes.

45 fr. pour un opéra en un acte.

Lorsque la recette dépassera 1,200 fr. pour les théâtres autres que celui de la Monnaie, et 1,800 francs pour ce dernier théâtre, le directeur ne sera tenu au paiement des tantièmes qu'au prorata de ces sommes, sauf convention avec les auteurs.

Art. 4. Indépendamment des conditions reprises aux articles précédents, il faudra, pour que les subventions puissent être réclamées :

A. Que l'ouvrage soit complètement original et qu'il n'ait été représenté sur aucun autre théâtre;

B. Qu'il ait été admis par un comité de lecture régulièrement constitué;

C. Qu'il obtienne au moins trois représentations consécutives.

Art. 5. Lorsqu'un ouvrage remplissant ces conditions, après avoir été joué pour la première fois sur un théâtre en Belgique, sera transporté ensuite sur une autre scène belge, il sera accordé, pour chacune de ces nouvelles représentations, un subside égal à la moitié de la somme fixée par l'art. 1^{er}, d'après le genre des ouvrages et la catégorie des théâtres.

Art. 6. Le subside pour la musique nouvelle d'un ballet sera le même que celui alloué pour une comédie.

Les opérettes sont assimilées aux comédies et vaudevilles.

Art. 7. Pour les comédies, drames et vaudevilles en langue flamande, il sera accordé à la société ou troupe dramatique qui en donnera la première représentation, un subside fixé d'après le tarif suivant :

	Drux, Gand, Anvers et Bruges.	Autres localités.
Pour un ouvr. en 4 ou		
en 5 actes, fr. 200		fr. 150
Id. en 3 actes, 150		100
Id. en 1 ou		
en 2 actes, 75		50

Si le même ouvrage était joué ensuite par une autre troupe ou société dramatique sur le théâtre d'une autre ville, le subside pour cette nouvelle représentation serait de moitié de la somme fixée par le tarif ci-dessus, d'après la catégorie de la localité.

Il sera accordé, pour la seconde et la troisième représentation des ouvrages dramatiques en langue flamande, moitié de la prime allouée pour la première représentation.

Art. 8. La troupe ou société dramatique qui donnera des représentations d'opéras dont le livret sera en langue flamande, obtiendra des subventions fixées comme suit, par représentation, sans distinction de localité.

250 fr. pour un opéra en 4 ou en cinq actes.
180 — 3 actes.
140 — 2 actes.
90 — 1 acte.

Ces subventions seront allouées jusqu'à la dixième représentation sur chaque théâtre.

Art. 9. Si le même opéra était joué ensuite par une autre troupe ou société dramatique sur le théâtre d'une autre ville, le subside pour cette nouvelle représentation serait de moitié de la somme fixée par le tarif ci-dessus.

Art. 10. Pour que les subventions allouées en faveur des ouvrages en langue flamande soient exigibles, il faut :

A. Que l'ouvrage n'ait pas été représenté, et qu'il ne constitue pas une traduction d'une œuvre étrangère;

B. Que l'ouvrage ait été admis par un comité de lecture régulièrement constitué;

C. Que l'ouvrage soit exécuté par une société ou troupe formant un théâtre régulier et jouant à bureau ouvert.

Art. 11. Le taux des subventions et des tantièmes, dans l'hypothèse d'une collaboration étrangère, sera réduit d'un tiers pour un opéra dont la musique seulement sera due à un auteur belge, et des deux tiers lorsque le livret d'un auteur belge aura été mis en musique par un compositeur étranger. Il y aura réduction de moitié pour une comédie due à un auteur belge et à un auteur étranger.

Art. 12. Pour que les subventions allouées en faveur des opéras soient exigibles, il faut que l'orchestre chargé de l'exécution de la partie musicale soit composé d'au moins vingt-cinq exécutants.

Art. 13. Tout subside doit être réclamé, sous peine de déchéance, dans un délai de trois mois, à partir de la représentation à laquelle il est applicable.

Les demandes de paiement des subventions doivent être accompagnées de pièces justificatives en due règle.

Art. 14. Les comités de lecture mentionnés aux art. 4 et 10 litt. B du présent arrêté seront institués :

1^o Pour l'examen des pièces en langue française,

Par les administrations communales des villes où il existe un théâtre français. Ces comités seront, autant que possible, composés de la manière suivante :

a. D'un délégué de l'administration communale;

b. De deux ou trois hommes de lettres;

c. D'un ou de deux compositeurs de musique ou artistes musiciens;

d. Du directeur de la troupe qui sera chargée d'interpréter pour la première fois la pièce soumise au comité, ou de son délégué.

2^o Pour les ouvrages dramatiques en langue flamande,

Par les administrations communales de chacun des chefs-lieux des provinces où la langue flamande est en usage. Ces comités seront formés de sept membres, dont deux compositeurs ou artistes musiciens; ils fonctionneront pour tous les théâtres de la province.

La composition de ces comités sera soumise au ministre de l'intérieur et agréée par lui.

Art. 15. Les comités de lecture prononceront, à la pluralité des voix, sur la question de savoir s'il convient d'admettre les pièces pour lesquelles on réclamerait le bénéfice des droits d'auteur ou des subventions; et dont la première représentation aurait lieu sur un théâtre de leur ressort.

Ils informont le ministre de l'intérieur du résultat de leurs délibérations. Une copie du manuscrit ou de l'exemplaire imprimé des pièces admises restera déposé dans les archives du comité de lecture qui aura examiné l'ouvrage.

Une expédition de l'arrêté qui admettra définitivement un ouvrage au bénéfice des primes sera transmise aux intéressés.

Art. 16. Une pièce admise par un comité local ou provincial pourra, après avoir obtenu le bénéfice du présent arrêté, continuer à en jouir dans les localités ou provinces autres que celle où l'admission a été prononcée, sans être soumise à un nouvel examen.

ALP. VAN DER PLEEGH.

(1) Voy. le texte de ce rapport dans le *Moniteur* du 3 octobre 1863, partie non officielle.

48. — 29 JANVIER 1867. — Arrêté du ministre de l'intérieur. — Ouvrages dramatiques en langue flamande. — Représentation. — Primes. — Règlement. (Monit. du 31 janvier 1867. Partie non officielle) (1).

Le ministre de l'intérieur,

Vu l'arrêté royal du 31 mars 1866 (*Pasinomie*, n° 92), instituant des primes et des subsides en faveur de la représentation dans le pays d'ouvrages dramatiques dus à des auteurs belges;

Revu l'arrêté ministériel du 20 septembre 1863 (*Pasin.*, n° 417), déterminant les règles et le mode d'allocation de ces encouragements;

Considérant que l'expérience a prouvé que les diverses dispositions qui régissent l'allocation des primes pour les représentations dans le pays d'ouvrages dramatiques en langue flamande, sont susceptibles de modifications qui peuvent exercer une influence salutaire sur le développement de l'art et de la littérature dramatiques;

Arrête :

Art. 1^{er}.

A partir du 1^{er} février 1867, l'allocation et le paiement des primes pour les représentations d'ouvrages dramatiques en langue flamande seront subordonnés aux conditions du règlement dont la teneur suit :

RÈGLEMENT.

Art. 1^{er}. Il sera alloué pour la représentation d'ouvrages dramatiques en langue flamande dus à des écrivains et compositeurs belges, des primes fixées par représentation d'après le tarif suivant :

Pour un ouvrage (comédie, drame ou vaudeville) en 4 ou 5 actes, 300 fr.

Pour un ouvrage (comédie, drame ou vaudeville) en 3 actes, 150 fr.

Pour un ouvrage (comédie, drame ou vaudeville) en 1 ou 2 actes, 75 fr.

Si le même ouvrage était joué ensuite sur le théâtre d'une autre ville, le subside pour cette nouvelle représentation serait de moitié de la somme fixée par le tarif ci-dessus.

Il sera accordé pour la seconde et la troisième représentation des ouvrages dramatiques en langue flamande, moitié de la prime allouée pour la première représentation dans chaque localité.

Il n'est pas de rigueur que les trois premières représentations primées soient données sur un même théâtre par la même société, mais il est entendu que chaque société ou troupe dramatique n'a droit au paiement des primes que pour les trois premières représentations qu'elle aura données de la pièce admise au bénéfice de ces encouragements.

Art. 2. Pour les représentations d'opéras dont le livret sera en langue flamande, des subsides fixés comme suit seront accordés :

250 fr. pour un opéra en 4 ou 5 actes.

150 " " 3 actes.

100 " " 2 actes.

50 " " 1 acte.

Art. 3. Si le même opéra était joué ensuite sur le théâtre d'une autre ville, le subside pour cette nouvelle représentation serait de moitié de la somme fixée par le tarif ci-dessus.

Ces subsides seront alloués jusqu'à la dixième représentation sur chaque théâtre.

De même que pour les primes allouées aux ouvrages dont il est parlé à l'art. 1^{er} du présent règlement, il n'est pas dérogé par les dix représentations subsidées d'un opéra flamand soient données par la même troupe ou société dans la même localité; il est également entendu que chaque société ou troupe dramatique n'a droit au paiement des subsides que pour les dix premières représentations qu'elle a données de l'ouvrage.

Art. 4. Les primes et les subsides seront partagés par moitié entre les auteurs des ouvrages et les troupes ou sociétés dramatiques qui auront donné les représentations primées ou subsidées.

La liquidation s'en fera au moyen de deux ordonnances de paiement émises sur la déclaration de la troupe ou de la société intéressée.

Art. 5. Pour quelles primes et les subsides alloués en faveur des ouvrages en langue flamande soient exigibles, il faut :

A. Que l'ouvrage ne constitue pas une traduction et qu'il ait été admis par un comité de lecture régulièrement constitué.

B. Que la première représentation de l'ouvrage n'ait pas eu lieu plus de deux mois avant la transmission de la pièce au département de l'intérieur pour être soumise à l'examen d'un comité de lecture.

C. Que l'ouvrage ait été exécuté avec le consentement de l'auteur et par une société ou troupe formant un théâtre régulier et jouant à bureau ouvert.

D. Qu'information de la représentation ait été donnée au moins trois jours d'avance :

a. Pour les villes de Bruxelles, Anvers, Bruges, Gand et Hasselt : au comité de lecture institué dans chacune de ces villes;

b. Pour les autres localités des provinces flamandes : au délégué de l'administration communale dont il est parlé à l'art. 14.

Art. 6. Le taux des subsides, dans l'hypothèse d'une collaboration étrangère, sera réduit d'un tiers pour un opéra dont la musique seulement sera due à un auteur belge, et des deux tiers lorsque le livret d'un auteur belge aura été mis en musique par un compositeur étranger.

Art. 7. Pour que les subsides alloués en faveur des opéras soient exigibles, il faut que l'orchestre, chargé de l'exécution de la partie musicale, soit composé d'un moins vingt-cinq exécutants.

Art. 8. Tout subside doit être réclamé, sous peine de déchéance, dans un délai de trois mois, à partir de la représentation à laquelle il est applicable.

Art. 9. Les comités de lecture dont il est parlé à l'art. 5, litt. c, du présent arrêté seront institués à Bruxelles, Anvers, Bruges, Gand et Hasselt, et seront, pour autant que possible, composés comme suit :

1^o A Bruxelles :

1^o D'un délégué du gouvernement;

2^o D'un délégué de l'administration communale de Bruxelles;

3^o De trois littérateurs;

4^o D'un directeur de troupe ou président de société dramatique;

5^o D'un artiste dramatique;

6^o De deux compositeurs de musique ou artistes musiciens;

7^o D'un secrétaire sans voix délibérative;

8^o Dans les autres villes indiquées ci-dessus :

1^o D'un délégué de l'administration communale;

2^o De deux littérateurs;

3^o D'un directeur de troupe ou président de société;

4^o D'un artiste dramatique;

5^o De deux compositeurs de musique.

Ces comités seront institués à Bruxelles par les soins du ministre de l'intérieur; à Anvers, Bruges, Gand et Hasselt, par les administrations communales de ces localités.

Ils fonctionneront pendant une période de cinq années.

Art. 10. Les comités prononceront, à la majorité des voix, sur la question de savoir s'il convient d'admettre les pièces pour lesquelles on demanderait des subsides ou des primes.

Ils informeront le ministre de l'intérieur du résultat de leurs délibérations et lui restitueront, pour être conservés dans les archives du département, les exemplaires des pièces qu'ils auront examinées.

Les pièces que l'on désirera soumettre à l'examen des comités, devront être adressées par les auteurs au département de l'intérieur avec la description suivante :

A monsieur le ministre de l'intérieur, à Bruxelles.

(Ouvrage dramatique à examiner par un comité de lecture.)

Art. 11. Une expédition de l'arrêté qui admettra définitivement un ouvrage au bénéfice des subsides et des primes sera transmise aux intéressés.

En cas de rejet, les motifs sur lesquels la décision du comité sera basée seront communiqués aux auteurs.

¹ « Arrêté du ministre de l'intérieur du 29 janvier 1867. - Ouvrages dramatiques en langue flamande. - Représentation. - Primes. - Règlement », *Moniteur* du 31 janvier 1867. Partie non officielle, in *Pasinomie*. 1867.

Dans le cas où le gouvernement ne croirait pas pouvoir se rallier aux conclusions prises par un comité pour l'admission ou le rejet d'une pièce, celle-ci pourra de nouveau être soumise à l'examen d'un comité spécial, composé de deux délégués de chacun des comités provinciaux et présidé par un délégué de l'administration supérieure.

Art. 12. Indépendamment des fonctions qui lui sont attribuées par les articles précédents, le comité de lecture de Bruxelles remplira encore l'office de commission consultative pour toutes les questions relatives à l'encouragement de l'art et de la littérature dramatiques en langue flamande.

Art. 13. Les comités de lecture d'Anvers, Bruges, Gand et Hasselt auront aussi pour mission de tenir le gouvernement au courant de la situation de l'art dramatique dans les provinces, de le renseigner sur les besoins de cet art et de lui proposer telles mesures qu'ils jugeront convenables pour guider et maintenir la scène flamande dans une voie de moralisation et de progrès.

A cet effet, ils délégueront un ou plusieurs de leurs membres pour assister aux représentations des pièces primées qui auront lieu dans leurs résidences respectives.

Ils adresseront, avant le 1^{er} août de chaque année, au département de l'intérieur, pour être transmis au comité central, un rapport sur la situation de l'art dramatique dans leur province.

Art. 14. Les administrations communales des autres localités flamandes où il existe des troupes ou sociétés dramatiques seront invitées à déléguer une personne compétente, prise en dehors de ces troupes ou sociétés, pour assister aux représentations primées données dans ces localités.

Ces délégués adresseront, avant le 1^{er} juin de chaque année, un rapport à l'administration communale. Ce rapport sera communiqué, avant le 1^{er} juillet suivant, à la commission provinciale, laquelle fera usage pour dresser son rapport sur la situation de l'art dramatique dans la province.

Art. 15. Chaque année, à une époque à déterminer par le ministre de l'intérieur, le comité central, composé de Bruxelles et les commissions provinciales d'Anvers, Bruges, Gand et Hasselt se réunira pour se réunir en assemblée générale à Bruxelles, afin de délibérer en commun sur des affaires relatives à l'encouragement de l'art et de la littérature dramatiques et de discuter le rapport général dont le projet aura été préparé par le comité central d'après les données qui lui auront été fournies par les commissions provinciales.

Art. 16. Les déclarations pour l'obtention de la prime seront rédigées d'après le modèle annexé au présent règlement.

Elles porteront l'attestation d'un membre des comités de lecture ou du délégué de l'administration communale constatant que la représentation a été donnée dans les conditions du présent règlement, et que l'ouvrage primé a été interprété convenablement.

Art. 17. Si, pour des motifs sérieux, les délégués assistant à la représentation croyaient ne pas pouvoir signer l'attestation prémentionnée, ils en donneraient immédiatement et directement avis au ministre de l'intérieur, en indiquant les motifs de leur refus.

Dans ce cas, la part de la prime revenant à l'auteur serait seule liquidée.

Art. 18. Les dispositions du présent règlement sont applicables aux représentations de toutes les pièces primées admises sous le régime des règlements antérieurs, dans toutes les localités où le droit à la prime primitivement créée en faveur de ces ouvrages n'a pas été épuisé.

Art. 2.

Seront considérées comme rapportées toutes les dispositions de l'arrêté ministériel du 20 septembre 1863 qui concernent l'encouragement de la littérature et de l'art dramatiques en langue flamande; les dispositions de l'arrêté précité déterminent les règles et le mode d'allocation des subsides institués en faveur de l'art et de la littérature dramatiques en langue française, continueront à sortir leur plein et entier effet.

A. P. VANDENBERGHE.

(1) Cet arrêté est précédé, dans le *Moniteur*, de la circulaire suivante:

A M. M. Les gouverneurs des provinces de Brabant, Anvers, Flandre occidentale, Flandre orientale et Limbourg.

Monsieur le gouverneur,
L'arrêté royal du 31 mars 1869, qui a institué des subsides et des primes en faveur d'ouvrages dramatiques d'auteurs belges, avait en vue d'autoriser la création d'un répertoire national et de faciliter aux auteurs l'accès des théâtres.

Différents arrêtés ministériels sont venus déterminer successivement les règles et le mode d'allocation des encouragements. Ces arrêtés ont été complétés par des décisions de plusieurs autres et par d'autres arrêtés ministériels, qui ont permis de constater que les encouragements à la littérature et à l'art dramatiques flamands, les règles adoptées sont susceptibles de certaines modifications, qui, tout en simplifiant le système, permettront à l'administration supérieure de suivre pas à pas les progrès de l'art et de s'enquérir, pour ainsi dire, jour par jour, de la situation et des besoins de la scène flamande dans les diverses localités où il existe des troupes ou des sociétés dramatiques.

Il est dans ce but qu'a été élaboré le règlement qui précède. L'objet de mon arrêté de ce jour, dont j'ai l'honneur de vous adresser un nombre d'exemplaires suffisant pour être transmis aux administrations communales, aux auteurs et aux sociétés dramatiques de toutes provinces.

Afin d'éviter toute fautive interprétation de ce document, il m'a paru utile, M. le gouverneur, d'expliquer, dans quelques détails au sujet des principales modifications apportées aux règlements primitifs.

L'arrêté ministériel du 20 septembre 1863, que le règlement ci-joint est appelé à remplacer, fixait des primes plus élevées pour les théâtres des villes de Bruxelles, Anvers, Bruges et Gand, que pour les autres localités du pays. Cette mesure était justifiée par l'importance des théâtres de ces villes, auxquels elle assurait en quelque sorte le monopole des premières représentations de toutes les pièces primées.

Il me semble plus équitable de mettre sous ce rapport tous les théâtres flamands sur la même ligne. Au surplus, aucun théâtre ne perd à cette modification, qui a encore le mérite de simplifier le système, en ce qu'elle concerne l'application des primes réduites allouées pour la deuxième et la troisième représentation de chaque pièce.

Le projet de l'allocation des primes réduites pour la deuxième et la troisième représentation d'un ouvrage dans chaque localité, il ne sera pas inutile de préciser par un exemple dans quel sens doivent être interprétés les derniers paragraphes des art. 1 et 2 du nouveau règlement.

En supposant qu'un ouvrage en 4 ou 5 actes soit représenté pour la première fois à Bruxelles par une société de lecture, il reviendrait à cette société une prime de 200 francs. Si, par suite de certaines circonstances, la société bruxelloise donnait les deux autres représentations primées, auxquelles elle a droit, sur le théâtre d'Anvers, par exemple, elle toucherait pour la première de ces deux dernières représentations, en admettant que la pièce n'ait pas encore été jouée à Anvers, la somme de 100 francs et pour la seconde, celle de 50 francs.

La société bruxelloise ayant donné alors trois représentations de l'ouvrage, aurait épuisé son droit à la prime et ne pourrait plus élever des prétentions nouvelles pour les représentations subséquentes de la même pièce; mais deux représentations primées, chacune d'un montant de 100 francs, pourraient encore être données par une autre société sur un théâtre de la capitale et une prime de 50 francs restait disponible pour une représentation à donner à Anvers, par exemple, quelle société qui n'aurait pas encore épuisé son droit à la prime accordée pour cet ouvrage.

En résumé, la prime doit être considérée comme un privilège attaché aux trois premières représentations dans chaque localité. Le but des encouragements de l'administration est principalement de favoriser la représentation de bonnes pièces, les plus souvent et sur le plus grand nombre de scènes possible, il importe peu par quelle société l'ouvrage est représenté, pourvu que l'exécution ait lieu d'une manière convenable.

Art. 4 du nouveau règlement porte que les primes seront partagées par moitié entre les auteurs et les directeurs de troupes ou les sociétés dramatiques. L'ancien règlement stipulait que les primes seraient allouées uniquement aux troupes et sociétés qui donnaient les représentations, et il laissait aux auteurs le soin de revendiquer leur part dans cet encouragement. Comme les primes ont pour objet de favoriser la fois la littérature et l'art dramatiques, il a semblé plus juste de mettre les auteurs et les interprètes des ouvrages primés absolument sur le même pied. Le partage par moitié du reste, avait lieu d'ordinaire sous le régime de l'ancien règlement, et il n'y avait rien de nouveau, tout en consacrant le principe, obvié à certaines difficultés de détail, en laissant aux troupes et sociétés, ainsi qu'aux auteurs, la faculté de conclure, en dehors de l'intervention administrative, telles conventions particulières qui leur sembleraient convenables.

En liquidant sur la production des pièces admises par l'art. 16, les primes et les subsides de la manière dont il est dit à l'art. 4 du règlement, l'administration n'a eu point à se préoccuper des dépenses verbales ou écrites qui pourraient être intervenues entre les auteurs et les sociétés ou troupes dramatiques.

Sous le régime de l'ancien règlement, il arrivait parfois qu'on réclamait la prime pour une œuvre qui n'avait été représentée qu'une seule fois, et que l'arrêté qui prononçait l'admission de la pièce n'avait pas été publié. Cela tenait à ce que, par suite de circonstances fortuites, l'examen ne pouvait pas toujours se faire avec toute la célérité désirable. Comme les plus souvent les sociétés qui réclamaient la prime étaient mises en règle, en soumettant en temps opportun l'œuvre à l'examen d'un comité de lecture compétent, il est d'ailleurs injuste de les priver d'un bénéfice auquel elles avaient droit en principe. Il n'y avait rien de plus irrégulier qu'il importe de faire disparaître.

La disposition litt. B de l'art. 5 du nouveau règlement tend à obtenir ce résultat. Elle est rendue nécessaire par les exigences des lois qui régissent la comptabilité administrative, et elle sera rigoureusement appliquée.

Les comités de lecture dont il est parlé à l'art. 6 seront invités à intervenir dans les règlements d'ordre intérieur des dispositions qui s'ensuivent, de manière que l'examen des pièces se fasse avec toute la promptitude désirable.

En déterminant les éléments dont les comités seront composés, le gouvernement s'est préoccupé avant tout d'y faire représenter, dans une proportion équitable et dans la mesure du possible, les diverses catégories des personnes qui s'occupent de l'art dramatique.

L'institution des comités de lecture a donné lieu à des attaques non fondées. Les détracteurs de ces institutions ont voulu y voir l'établissement d'une censure, d'autant plus intolérable qu'elle leur paraissait déguisée. Je tiens à déclarer, M. le gouverneur, qu'en instituant les comités de lecture, le gouvernement ne saurait avoir en vue que d'entourer l'allocation des primes et des subsides de toutes les garanties désirables en ce qui concerne l'emploi des fonds du trésor, l'art et la littérature dramatiques restent complètement libres de prendre leur essor en dehors de l'intervention administrative. Aucune société ou troupe ne saurait être obligée de jouer des ouvrages primés, aucun auteur n'est tenu de soumettre ses œuvres à un comité de lecture; sous ce rapport, toute liberté est laissée à chacun; mais, du moment que l'on s'adresse au gouvernement pour obtenir les bénéfices des encouragements institués, l'administration a non seulement le droit, mais encore le devoir, de s'assurer que l'encouragement qu'elle a été accordé à des ouvrages d'un mérite réel.

Le paragraphe final de l'art. 11 du nouveau règlement n'est, en surplus, pour les auteurs une garantie des bonnes intentions de l'administration et de la surveillance consciencieuse dont leurs œuvres seront examinées par les comités auxquels cette mission sera confiée.

Le droit d'allouer des primes ou des subsides ne pouvant être délégué, il s'ensuit que l'admission d'une pièce par un comité de lecture ne suffit pas à elle seule pour conférer cette faveur, et qu'il est nécessaire que le gouvernement intervienne pour chaque pièce admise. Le ministre de l'intérieur reste donc seul responsable de la mesure, et cette considération m'a engagé à ajouter, à l'art. 11, le dernier paragraphe, qui permettra de recourir aux lumières d'une commission spéciale et exceptionnelle, dans le cas où l'administration supérieure différencierait d'opinion avec le comité qui a admis ou rejeté une œuvre dramatique.

Les art. 12 et suivants sont avant tout d'ordre administratif.

Toutefois, les art. 16 et 17 renferment une disposition au sujet de laquelle il convient d'entrer dans quelques éclaircissements.

En exigeant l'attestation dont il est parlé à l'art. 16, le gouvernement a voulu, autant que possible, garantir aux auteurs une interprétation convenable de leurs œuvres.

Tout en rendant pleine justice aux talents et aux efforts désintéressés des troupes et sociétés dramatiques flamandes, le gouvernement ne saurait perdre de vue qu'à côté de la partie artistique, l'exploitation des théâtres présente encore un caractère purement mercantile. Or, il se pourrait qu'en l'absence de tout contrôle, certains ouvrages, exclusivement représentés en vue de la prime, fussent montés avec trop de négligence pour justifier l'allocation de cet encouragement. C'est afin d'éviter ces abus que, sur ce sujet que l'administration supérieure a ajouté à l'art. 16 le paragraphe dont il s'agit.

Néanmoins, il ne saurait entrer dans les intentions du gouvernement de créer des censeurs dramatiques. C'est pour ce motif que vous voudrez bien appeler l'attention toute spéciale des comités provinciaux et des administrations communales sur les termes de l'art. 17. Il est bien entendu que les délégués qui assisteront à la représentation des pièces primées auront, dans l'appréciation d'une représentation, égard aux ressources locales, et qu'à moins d'une négligence ou d'un mauvais vouloir évident des interprètes de l'œuvre, ou bien d'une interprétation complètement en opposition avec les plus simples notions scéniques, ils pourront délivrer l'attestation exigée.

Les explications qui précèdent suffisent, je pense, M. le gouverneur, pour mettre dans leur véritable jour les intentions du gouvernement en ce qui concerne l'encouragement de la scène flamande.

Si, par sa nature même, l'encouragement de l'art dramatique est avant tout d'intérêt communal, il n'en est pas moins vrai que le théâtre, à raison de l'intérêt social qui s'y rattache, mérite à tous égards que le gouvernement veille avec sollicitude à tout ce qui peut tendre au développement et au progrès d'une scène vraiment nationale.

C'est dans cet esprit que les encouragements alloués par l'arrêté royal du 31 mars 1866 ont été institués.

Mais le gouvernement ne peut et ne doit faire tout à lui seul.

Vous voudrez bien, en conséquence, M. le gouverneur, inviter le conseil provincial et les administrations communales de votre province à inscrire dans leurs budgets respectifs des crédits suffisants pour l'encouragement des lettres, des sciences et des beaux-arts.

Les troupes et sociétés dramatiques, encouragées au moyen de ces fonds, se montreront dignes de cette sollicitude.

Elles savent que le théâtre ne doit pas être seulement un lieu d'amusement, mais encore une école où le peuple puisse prendre des leçons de patriotisme, de dévouement et de toutes les vertus qui constituent le bon citoyen.

Aidées par nos littérateurs, aux sentiments élevés desquels je me plais à rendre hommage, les troupes et les sociétés dramatiques du pays flamand comprendront toute l'importance de leur tâche civilisatrice, et je suis heureux de croire que le temps n'est plus éloigné où le théâtre flamand s'élèvera à la hauteur des autres branches artistiques qui font la gloire du pays.

Veuillez, M. le gouverneur, faire insérer la présente communication, ainsi que l'arrêté qui l'accompagne, dans le Mémorial administratif de votre province, et inviter les administrations communales que la chose concerne à procéder sans retard à la formation du comité dont il est question à l'art. 9, ou à la désignation des délégués dont il est parlé à l'art. 14 du règlement ci-joint.

ALF. VANDENPAERLOOM.

ANNEXES.

A. Modèle de la déclaration à fournir en triple expédition pour obtenir le paiement de la prime.

Les soussignés, président et secrétaire de la société dramatique _____, à _____, déclarent que la société a représenté pour (1) _____ sur son théâtre ordinaire (ou sur le théâtre de _____) l'ouvrage dramatique intitulé : _____ en (2) actes, par (3) _____ et admis au bénéfice des primes par arrêté royal en date du _____. Ils déclarent en outre que la représentation a eu lieu à bureau ouvert.

Cette pièce n'ayant pas encore été représentée sur un (ou ayant déjà été représentée sur un) autre théâtre du pays, la représentation susdite donne droit au paiement d'une prime de _____.

- (1) La première, la deuxième ou la troisième fois.
(2) Nombre d'actes de la pièce.
(3) Nom de l'auteur.

dont la moitié, soit _____, revient à la société déclarante.

A _____, le _____ 1866.
Le secrétaire,
(Signature.)

Le président,
(Signature.)

Le soussigné, membre du comité de lecture (ou délégué de l'administration communale de) _____, constate que la représentation qui fait l'objet de la déclaration ci-dessus a eu lieu à bureau ouvert et que l'ouvrage primé a été convenablement interprété.

(1) _____, le _____ 1866.
(Signature.)

B. Certificat de l'auteur.

Le soussigné _____, auteur de l'ouvrage intitulé : _____, admis au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1866, déclare que c'est de son consentement que la société _____ de _____ a représenté cette pièce à _____, le _____, et qu'il lui revient une somme de _____ pour sa part dans la prime due pour cette représentation.

A _____, le _____ 1866.
(Signature.)

(Ce certificat doit être également fourni en triple expédition.)

(1) Ajouter pour les opéras : Il certifie en outre que l'orchestre chargé de l'exécution de la partie musicale était composé de _____ exécutants.

443. — 26 DÉCEMBRE 1870. — Arrêté ministériel. — Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques. (Monit. des 27-28 décembre 1870.)

Le ministre de l'intérieur,

Vu l'arrêté royal du 31 mars 1860 instituant des subsides en faveur de l'art et de la littérature dramatiques,

Arrête :

Art. 1^{er}. Des subsides seront alloués aux écrivains et compositeurs dramatiques belges, soit pour des ouvrages écrits en langue française ou en langue flamande, soit pour des œuvres musicales.

Art. 2. Des subsides pourront être également alloués aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques qui auront fait représenter les œuvres dramatiques, littéraires ou musicales mentionnées ci-dessus.

Art. 3. Les demandes de subsides peuvent être adressées au gouvernement avant la première représentation des ouvrages ; elles doivent l'être, au plus tard, six mois après cette représentation.

Art. 4. Des subsides extraordinaires pourront être alloués, à la fin de chaque saison théâtrale, aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques qui auront fait représenter les œuvres jugées les meilleures.

La saison théâtrale est censée commencer le 1^{er} septembre de chaque année, pour finir le 31 août de l'année suivante.

Art. 5. Pour que ces subsides puissent être alloués, les conditions suivantes sont requises :

1^o Que l'ouvrage soit complètement original, qu'il ne consiste, ni dans la traduction, ni dans l'imitation d'œuvres dramatiques déjà représentées ;

2^o Qu'il ait eu au moins trois représentations ;

3^o Qu'il ait fait l'objet d'un rapport favorable du comité de lecture, lequel peut subordonner son avis à une audition préalable de l'ouvrage.

Art. 6. Les comités de lecture sont au nombre de trois, ayant respectivement pour mission d'apprécier les compositions dramatiques en langue française, les compositions dramatiques en langue flamande et les compositions musicales.

Chacun de ces comités est composé de cinq membres nommés par le ministre de l'intérieur.

Leurs rapports sont motivés et mentionnent le montant des subsides proposés.

Art. 7. Toutes les dispositions ministérielles antérieures, ayant pour objet de régler l'exécution de l'arrêté royal prémentionné du 31 mars 1860, sont abrogées.

Néanmoins, les ouvrages dramatiques admis au bénéfice des primes sous le régime de ces dispositions, continueront à y participer, conformément aux arrêtés ministériels du 20 septembre 1863 et du 29 janvier 1867, jusqu'au 31 décembre 1875 inclusivement.

Art. 8. Le présent arrêté sera exécutoire à dater du 1^{er} juillet 1871 (1).

KERVYN DE LETTENHÖVE.

(1) Voy. arrêté ministériel du 24 janvier 1871.

¹ « Arrêté Ministériel du 26 décembre 1870. - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques », Moniteur des 27-28 décembre 1870, in Pasinomie. 1870.

11. — 24 JANVIER 1871. — Arrêté ministériel. — Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques. (Monit. du 25 janvier 1871.)

Le ministre de l'intérieur,

Vu l'arrêté royal du 31 mars, 1860, instituant des subsides en faveur de l'art et de la littérature dramatiques ;

Revu l'arrêté ministériel du 26 décembre 1870, instituant des comités de lecture ayant pour mission d'apprécier les œuvres dramatiques au point de vue de la distribution des subsides ;

Voulant faciliter l'exécution de ce dernier arrêté,

Arrête :

Art. 1^{er}. Il pourra être institué dans chaque province une ou plusieurs commissions pour l'encouragement de l'art et de la littérature dramatiques (1).

Art. 2. Les commissions seront chargées d'apprécier, dans le lieu de leur résidence, la représentation et l'exécution des œuvres dramatiques mentionnées à l'article 7, § 3, de l'arrêté ministériel du 26 décembre 1870.

Art. 3. Elles adresseront un rapport au gouvernement, sur les trois représentations prévues par l'article 5, n° 2, du même arrêté et émettront, dans ce rapport, leur appréciation sur les encouragements qu'il conviendrait d'accorder soit aux auteurs et compositeurs, soit aux directeurs de théâtres et sociétés dramatiques.

Cette disposition n'est toutefois applicable, à moins d'une invitation formelle du gouvernement, qu'aux représentations données au lieu de la résidence des commissions.

Art. 4. Chaque année, avant le 1^{er} octobre, lesdites commissions feront parvenir au gouvernement un rapport dans lequel elles indiqueront les œuvres qui auront été représentées dans leur ressort par les directeurs de théâtres et sociétés dramatiques, durant le cours de la saison théâtrale écoulée; en y joignant leur avis sur la valeur de ces œuvres et le mérite de leur exécution.

Art. 5. Les commissions soumettront au gouvernement telles considérations qu'elles jugeront utiles dans l'intérêt du progrès et du développement de l'art et de la littérature dramatiques.

Art. 6. Les rapports mentionnés aux articles 3, 4 et 5 ci-dessus seront communiqués par le gouvernement aux comités de lecture institués par l'arrêté du 26 décembre 1870.

Art. 7. Chaque commission désignera annuellement dans son sein un président et un secrétaire.

KERVYN DE LETTENHOVE.

(1) Un arrêté ministériel du 11 février 1871 (Moniteur du 14 février) nomme les commissions chargées de fonctionner respectivement dans les provinces d'Anvers, de Flandre occidentale, de Brabant, de Flandre orientale, de Limbourg et de Liège.

318. — 25 SEPTEMBRE 1871. — Arrêté ministériel. — Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques. (Monit. du 8 octobre 1871.)

Le ministre de l'intérieur,
Vu l'arrêté royal du 31 mars 1860 (Pasin., n° 92), instituant des subsides en faveur de l'art et de la littérature dramatiques;

Revu l'arrêté ministériel du 26 décembre 1870 (Pasin., n° 443), déterminant les règles et les conditions de ces subsides;

Revu également l'arrêté ministériel du 23 janvier 1871 (Pasin., n° 11), portant institution de commissions provinciales pour l'encouragement de l'art et de la littérature dramatiques;

Voulant faciliter l'exécution de ces arrêtés et établir d'une manière plus précise le mode qui sera suivi dans l'allocation des encouragements dramatiques, ainsi que les formalités à remplir pour le paiement des subsides alloués,

Arrêté :

Art. 1^{er}. Les subsides ordinaires seront alloués aux auteurs à titre de primes par représentation. Les comités de lecture feront leurs propositions d'après le tarif suivant :

	PRIMES PAR REPRÉSENTATION.	
	Maximum.	Minimum.
Pour un ouvrage (drame, comédie ou vaudeville)		
en 4 ou 5 actes	150	100
Id. en 3 actes	100	60
Id. en 1 ou 2 actes	75	50
Pour un opéra en 4 ou 5 actes	250	150
Id. en 3 actes	180	100
Id. en 2 actes	140	90
Id. en 1 acte	90	60

Les opérettes et les ballets ne participeront point au bénéfice des primes.

Ces primes seront payées pour chacune des dix premières représentations; dans la localité où l'ouvrage aura été monté pour la première fois.

Toutefois, pour les vaudevilles, elles ne seront accordées que pour six représentations.

Art. 2. Lorsque, après avoir été joué pour la première fois sur un théâtre en Belgique, l'ouvrage sera transporté ensuite sur la scène d'une autre localité du pays, il sera accordé pour chacune des dix (six pour les vaudevilles) premières représentations, dans chaque ville ou commune, une prime égale à la moitié de la somme fixée par l'arrêté royal d'admission.

Art. 3. Les représentations primées ne devront pas être données, dans chaque localité, sur un même théâtre par la même troupe ou société dramatique.

Art. 4. Chaque troupe ou société dramatique ne pourra donner plus de dix (six pour les vaudevilles) représentations primées de chaque pièce, soit dans la même localité, soit dans des localités différentes.

Art. 5. Les primes seront payées, pour chaque ouvrage admis, pendant une période de trois années consécutives, à partir de la date de l'arrêté royal d'admission.

Art. 6. Pour que les primes soient payées, il faut, indépendamment des conditions générales stipulées par l'arrêté ministériel du 26 décembre 1870 :

1^o Que la représentation ait eu lieu postérieurement à la date de l'arrêté royal d'admission, à l'exception toutefois des trois représentations conditionnelles dont il est parlé à l'art. 5, § 2, de l'arrêté ministériel précité;

2^o Que l'ouvrage ait été exécuté par une troupe ou société dramatique régulièrement constituée et jouant à bureau ouvert;

Sont exclues du bénéfice des primes les représentations données par des troupes ambulantes.

3^o Que la représentation ait eu lieu sur un théâtre régulier.

Ne sont pas considérés comme théâtres réguliers les établissements connus sous le nom de casinos, cafés chantants et généralement tous les établissements dans lesquels il est permis de fumer ou dans lesquels on débite des boissons dans la salle de spectacle même;

4^o Que, pour les opéras, l'orchestre chargé de la partie musicale ait été composé d'au moins trente exécutants;

5^o Qu'information de la représentation ait été donnée au moins trois jours d'avance :

a) Pour la ville de Bruxelles et les communes d'Anderlecht, Etterbeek, Ixelles, Laeken, Molenbeek-Saint-Jean, Saint-Josse-ten-Noode et Schaerbeek : à la commission provinciale pour l'encouragement de l'art et de la littérature dramatiques dans le Brabant;

b) Pour les autres chefs-lieux de province où il existe une commission provinciale, à cette commission;

c) Pour les autres villes et communes du pays : à l'administration communale, laquelle enverra un délégué pour assister à la représentation.

Art. 7. Les déclarations pour l'obtention de la prime seront rédigées d'après le modèle annexé au présent arrêté.

Elles porteront l'attestation d'un ou de plusieurs membres des commissions provinciales ou du délégué de l'administration communale, constatant que la représentation a été donnée dans les conditions déterminées par le présent arrêté et que l'ouvrage a été convenablement interprété.

La signature du délégué de l'administration communale devra être légalisée par le collège des bourgmestre et échevins.

Art. 8. Si, pour des motifs sérieux, les délégués qui ont assisté à la représentation croyaient ne pas pouvoir signer l'attestation précitée, ils en donneraient respectivement avis motivé à la commission provinciale ou à l'administration communale dont ils tiennent leur mandat.

Cet avis sera immédiatement transmis au département de l'intérieur.

Art. 9. Les membres des commissions provinciales sont compétents pour contrôler toutes les représentations d'ouvrages primés dans toute l'étendue de leurs provinces respectives.

Art. 10. Indépendamment des primes par représentation, des subsides extraordinaires pourront, sur la proposition des comités de lecture, être alloués aux auteurs des ouvrages qui se distingueront par des mérites exceptionnels.

Art. 11. Les auteurs qui désirent participer au bénéfice des encouragements institués par l'arrêté royal du 31 mars 1860, sont tenus d'envoyer au département de l'intérieur un exemplaire de l'ouvrage dont ils sollicitent l'admission.

Ils devront joindre à cet envoi une lettre dans laquelle ils déclareront :

1^o Qu'ils sont Belges de naissance ou naturalisés;

2^o Qu'ils sont les auteurs des ouvrages envoyés. Ils déclareront, en outre, d'une manière formelle, que l'ouvrage envoyé est complètement original, qu'il n'est ni une traduction, ni une imitation d'une œuvre dramatique déjà représentée ou publiée.

Art. 12. Lorsqu'un comité de lecture aura émis un avis favorable sur les mérites d'un ouvrage dramatique et que le gouvernement se sera rallié à cet avis, l'auteur sera informé de cette circonstance et invité à faire connaître les jours et heures auxquels auront lieu les trois représentations conditionnelles stipulées par l'art. 5 de l'arrêté du 26 décembre 1870.

Des délégués de la commission provinciale assisteront à ces représentations et adresseront au gouvernement le rapport dont il est parlé à l'article 5 de l'arrêté du 24 janvier 1871. Ce rapport sera communiqué au comité de lecture qui a déjà examiné l'ouvrage. Le comité, après avoir pris communication dudit rapport, fera au gouvernement les propositions qu'il croira utiles.

Art. 13. Dans le cas où, malgré un premier rapport favorable, le comité, après avoir pris connaissance de l'avis de la commission provinciale, croirait ne pouvoir faire aucune proposi-

tion en faveur de l'ouvrage représenté, il serait accordé à l'auteur, à titre d'indemnité, un subside s'élevant, pour chacune des trois représentations données, au minimum de la prime fixée par l'article 1^{er} du présent arrêté, d'après le genre et le nombre d'actes de la pièce.

Art. 14. Les encouragements dont il est parlé à l'art. 2 de l'arrêté ministériel du 26 décembre 1870 pourront être alloués aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques, sur les propositions des commissions provinciales qui auront assisté aux trois représentations prévues par l'art. 5 de l'arrêté précité.

Ces encouragements consisteront en une somme allouée au directeur du théâtre ou à la société dramatique, afin de l'aider à couvrir les frais d'une mise en scène exceptionnellement soignée; ils ne seront accordés que pour ces trois représentations.

Art. 15. Après la clôture de chaque saison théâtrale, les comités de lecture se réuniront pour prendre connaissance des rapports mentionnés à l'art. 4 de l'arrêté ministériel du 24 janvier 1871. Ils signaleront à l'attention du ministre de l'intérieur, au point de vue de l'allocation des subsides extraordinaires dont il est parlé à l'article susmentionné, les directeurs de théâtre et les sociétés dramatiques qui auront représenté les meilleures pièces.

Art. 16. Conformément à l'art. 1^{er}, § 2, de l'arrêté royal du 31 mars 1860, l'admission des ouvrages au bénéfice des primes se fera par arrêté royal. Les subsides extraordinaires seront également alloués par arrêté royal, sauf toutefois l'indemnité dont il est parlé à l'art. 13 ci-dessus, laquelle pourra être liquidée, en vertu du présent arrêté, sur la production de déclarations dûment certifiées par les délégués de la commission provinciale qui auront assisté aux représentations.

Art. 17. Les primes dramatiques doivent être réclamées, sous peine de déchéance, dans le délai de trois mois à partir du jour de la représentation qui y donne droit.

Art. 18. Les manuscrits et les exemplaires des ouvrages admis au bénéfice des primes seront conservés dans les archives du département de l'intérieur.

Néanmoins les partitions d'opéras pourront être restituées aux compositeurs en échange d'un catalogue indicatif des morceaux qu'elles contiennent; ce catalogue donnera au moins les quatre premières mesures de chaque morceau.

Art. 19. La durée des fonctions des membres des comités de lecture et des commissions provinciales est limitée à cinq années.

KERVYN DE LETTENHOVE.

¹ « Arrêté Ministériel du 25 septembre 1871. - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques », Moniteur du 8 octobre 1871, in Pasinomie. 1871.

ANNEXE.

*Modèle de la déclaration à fournir en double
expédition pour le payement des primes.*

Titre, genre et nombre d'actes de l'ouvrage :

Nom et prénoms de l'auteur :

Commune où l'ouvrage a été représenté :

Désignation du théâtre :

**Nom de la troupe ou société dramatique qui a
donné la représentation :**

(Pour les troupes, indiquer aussi le nom du
directeur.)

Date de l'arrêté royal d'admission :

Le soussigné . . . , auteur de l'ouvrage désigné
ci-dessus, déclare que ledit ouvrage a été repré-
senté le . . . , pour la . . . fois, dans la ville (ou com-
mune) d . . . , par la troupe (ou la société drama-
tique) . . . , dont le siège est à . . .

Cet ouvrage ayant été représenté pour la
première fois dans la ville (ou commune) d . . . , il
est dû au soussigné, du chef de la représentation
indiquée ci-dessus, une somme de . . . à titre de
prime entière (ou réduite).

A . . . , le . . . 187 .

(Signature.)

CERTIFICAT.

Le soussigné, membre délégué de la commis-
sion provinciale d . . . (ou délégué de l'administra-
tion communale) d . . . , certifie exacte et véritable
la déclaration ci-dessus.

Il certifie, en outre, que la représentation dont
il s'agit a été convenablement donnée dans un
théâtre régulier et à bureau ouvert.

(Ajouter pour les opéras) et que l'orchestre
chargé de la partie musicale était composé de . . .
exécutants.

A . . . , le . . . 187 .

Le délégué susdit,

(Signature.)

Vu pour légalisation de la signature de M. . . . ,
délégué de l'administration communale d . . . , ap-
posée ci-dessus.

A . . . , le . . . 187 .

Pour l'administration communale :

Le bourgmestre,

(Scellé de la commune.)

N. B. On peut comprendre dans une seule dé-
claration plusieurs représentations de la même
pièce sur un même théâtre, en ayant soin toute-
fois de ne pas dépasser le délai de trois mois,
dont il est parlé à l'article 17 de l'arrêté réglemen-
taire.

338. — 27 OCTOBRE 1879. — Arrêté royal. — Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques. (Monit. du 2 décembre 1879.)

Léopold II, etc. Vu l'arrêté royal du 31 mars 1860, instituant des subides et des primes en faveur d'ouvrages dramatiques d'auteurs belges ; Sur la proposition de notre ministre de l'Intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1^{er}. Les dispositions prises en exécution de l'arrêté royal du 31 mars 1860 sont remplacées par le règlement dont la teneur suit :

RÈGLEMENT.

CHAPITRE I^{er}. — Des moyens d'encouragement.

Art. 1^{er}. Il est alloué aux auteurs et aux compositeurs belges, pour la représentation d'ouvrages dramatiques en langue française et en langue flamande écrite par eux, des subides fixés d'après le tarif suivant :

Subides par représentation.		Maximum.
Pour un ouvrage (tragédie, drame, comédie ou vaudeville)		
en 4 ou 5 actes	fr.	150 100
— 3 actes		100 60
— 1 ou 2 actes		75 50

Subides par représentation.		Maximum.
Pour un opéra en 4 ou 5 actes		150 100
— 3 actes		100 60
— 2 actes		75 50
— 1 acte		50 30

Les opéras et les ballets ne participent point au bénéfice de ces subides.

Les subides sont payés pour chaque des dix premières représentations dans la localité où l'ouvrage a été monté la première fois.

Toutefois, en ce qui concerne les vaudevilles, ils ne sont alloués que pour six représentations consécutives.

Art. 2. Lorsque, après avoir été joué pour la première fois sur un théâtre en Belgique, l'ouvrage est transporté sur la scène d'une autre localité du pays, il est accordé, pour chacune des dix (six pour les vaudevilles) premières représentations dans chaque ville ou commune, un subide égal à la moitié de celui qui a été alloué audit ouvrage en vertu de l'article 1^{er}.

Art. 3. Les subides mentionnés dans les dispositions des articles 1^{er} et 2 ne peuvent être alloués pour plus de dix (six pour les vaudevilles) représentations données par la même troupe ou société, soit dans la même localité, soit dans des localités différentes.

Art. 4. Les articles 2 et 3 sont applicables aux traductions faites en langue française d'ouvrages écrits en langue flamande, ainsi qu'aux traductions françaises d'ouvrages écrits en néerlandais.

Toutefois ne sont admises au bénéfice de la disposition précédente que les traductions des ouvrages subidés, qui ont été examinées et admises par le comité de lecture compétent.

Le droit de participer aux subides cesse pour les traductions en même temps que pour les œuvres originales.

Art. 5. Les subides sont acquis pour chaque ouvrage pendant une période de cinq années consécutives à partir de la date de la première représentation à laquelle ont assisté les délégués de la commission provinciale. Aucun subide n'est alloué pour les représentations données avant cette date, qui sera indiquée dans l'arrêté admettant l'ouvrage au bénéfice des dispositions de l'arrêté royal du 31 mars 1860.

Sont considérées comme nulles et non avenues, au point de vue du paiement de la prime, les représentations données antérieurement à l'admission de la pièce au département de l'Intérieur pour être soumises à l'examen du comité.

Les subides pour les ouvrages originaux sont liquidés au profit des auteurs.

Les subides pour les traductions sont liquidés, soit au profit des auteurs, soit au profit des traducteurs, selon ce qui aura été convenu entre eux.

La convention doit être notifiée au ministre de l'Intérieur.

Art. 6. Pour les ouvrages posthumes admis au bénéfice des subides ainsi que pour ceux dont les auteurs sont décédés avant l'expiration de la période de cinq années consécutives, dont il est parlé à l'article 5 ci-dessus, les subides seront alloués ou continués dans les limites établies par les articles 1^{er} et 2 pendant une nouvelle période de dix années consécutives, à partir du décès de l'auteur et en faveur de la veuve et des orphelins délaissés par celui-ci.

Cette disposition n'est pas applicable aux traductions dont il est parlé à l'article 4.

Art. 7. Indépendamment des subides accordés pour la représentation des œuvres dramatiques, les comités d'examen peuvent proposer des subides supplémentaires en faveur des auteurs de pièces qui se distinguent par un mérite exceptionnel.

Art. 8. A la fin de chaque saison théâtrale, il peut être alloué des subides extraordinaires aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques, qui se sont signalés par des services rendus à la littérature dramatique nationale.

Art. 9. Des subides spéciaux, destinés à couvrir en partie les frais de la mise en scène exceptionnelle d'une pièce subidée, peuvent être accordés aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques, sur la proposition des commissions provinciales qui ont assisté à la première représentation.

Art. 10. L'allocation des subides et des encouragements mentionnés aux articles 7, 8 et 9 a lieu d'après les règles établies par l'arrêté royal du 31 décembre 1856, sur le mode de répartition des fonds mis à la disposition du département de l'Intérieur pour l'encouragement des sciences, des lettres et des beaux-arts.

CHAPITRE II. — Des commissions chargées d'approuver les œuvres dramatiques et de contrôler les représentations.

Art. 11. L'appréciation des œuvres auxquelles on demande l'application des bénéfices institués par l'arrêté royal du 31 mars 1860 est confiée à des comités institués par le département de l'Intérieur.

Ces comités, composés chacun de cinq membres, fonctionnent pendant une période de cinq années consécutives; ils sont au nombre de trois et portent la dénomination de :

Comité pour l'examen des œuvres dramatiques écrites en langue française;

Comité pour l'examen des œuvres dramatiques écrites en langue flamande;

Comité musical.

Les membres de ces comités sont nommés par le ministre de l'Intérieur et leur mandat peut être renouvelé.

Art. 12. La date du 1^{er} septembre est fixée pour le commencement de l'année théâtrale, laquelle prend fin le 31 août.

Art. 13. Les comités correspondent avec le département de l'Intérieur. Ils donnent avis sur les ouvrages soumis à leur appréciation par le ministre, quelle que soit la localité du royaume où l'ouvrage doit être représenté.

Les rapports des comités sont motivés.

Lorsqu'il s'agit d'un livret d'opéra, le rapport favorable du comité chargé de l'appréciation du mérite littéraire de l'ouvrage est adressé au ministre, qui le transmet, avec la partition, au comité musical, lequel présente son rapport sur l'ensemble, en y joignant l'avis du comité littéraire.

Art. 14. Les membres des comités ont respectivement leur entrée libre à toutes les représentations des ouvrages admis au bénéfice des subides à la suite de leurs rapports.

Art. 15. Des commissions pour l'encouragement de l'art et de la littérature dramatiques peuvent être instituées dans chaque province par le ministre de l'Intérieur.

Ces commissions sont chargées de faire au ministre un rapport sur la première représentation des ouvrages approuvés par les comités. Dans ce rapport, elles donnent leur avis sur le mérite dramatique de ces ouvrages et sur les encouragements à accorder, d'après le tarif de l'article 1^{er} du présent règlement.

Ce rapport, s'il est favorable, est transmis par le ministre au comité de lecture.

Les commissions provinciales contrôlent également dans le lieu de leur résidence les représentations des pièces admises au bénéfice des subides.

Les membres de ces commissions sont, en outre, compétents pour surveiller, avec les délégués du gouvernement dont il est parlé ci-après, les représentations d'ouvrages subidés dans toute l'étendue de leurs provinces respectives.

La durée de leurs fonctions est limitée à cinq années.

Art. 16. Les commissions provinciales délèguent au moins trois de leurs membres pour assister à la première représentation des ouvrages approuvés par les comités d'examen.

Le contrôle des pièces définitivement admises peut être confié à un seul membre.

Art. 17. Après avoir pris connaissance du rapport des délégués de la commission provinciale, le comité qui a examiné l'ouvrage fait au gouvernement des propositions définitives, soit pour l'admission, soit pour le rejet de l'ouvrage au point de vue de l'allocation des subides institués par l'arrêté royal du 31 mars 1860.

Il transmet en même temps le rapport des délégués de la commission provinciale et, le cas échéant, la proposition de cette commission pour l'allocation de l'encouragement spécial dont il est parlé à l'article 9.

Art. 18. Dans le cas où, nonobstant un premier rapport favorable, le comité d'examen, après avoir pris connaissance de l'avis de la commission provinciale, croit devoir s'abstenir de faire une proposition en faveur de l'ouvrage représenté, il est alloué, à titre d'indemnité, à l'auteur, une somme égale au minimum du subide fixé par l'article 1^{er} du présent règlement.

Ce subide est liquidé sur une déclaration en double certifiée par les délégués de la commission provinciale.

Art. 19. Chaque année, avant le 1^{er} octobre, les commissions provinciales font parvenir au gouvernement un rapport sur la situation de l'art et de la littérature dramatiques dans leurs provinces respectives.

Dans ce rapport elles indiquent les œuvres qui ont été représentées dans leur ressort pendant l'année théâtrale écoulée, en y joignant leur avis sur le mérite de l'exécution.

Les commissions signalent également dans ce rapport les directeurs de théâtre et les sociétés dramatiques qui se sont le plus distingués par des services rendus à la littérature dramatique belge et elles soumettent au gouvernement les considérations qu'elles jugent utiles dans l'intérêt du progrès et du développement de la scène nationale.

Art. 20. Dans les localités où ne siège pas de commission provinciale, le contrôle des représentations de pièces primées sera fait par des délégués du gouvernement, à nommer par le ministre de l'Intérieur sur une liste double de présentation, dressée pour chaque commune par la commission provinciale.

Ces délégués feront, avant le 1^{er} septembre de chaque année, rapport à la commission provinciale sur la situation de l'art dramatique dans leurs communes respectives.

Art. 21. Après la clôture de chaque saison théâtrale, les comités d'examen se réunissent en assemblée générale pour prendre connaissance des rapports mentionnés à l'article 19 ci-dessus.

A cette réunion générale, la présidence appartient au plus âgé des présidents.

CHAPITRE III. — Des conditions de l'allocation des encouragements.

Art. 22. Pour que les subides puissent être payés, il faut :

1^o Que l'ouvrage ait été transmis au département de l'Intérieur au plus tard six mois après la première représentation, qu'il soit complètement original et que, sauf ce qui est prévu à l'article 4, il ne consiste ni dans la traduction, ni dans l'imitation d'œuvres dramatiques déjà représentées ou publiées;

2^o Qu'il ait fait l'objet d'un rapport favorable :

A. Du comité d'examen compétent ;

B. De trois délégués, au moins, de la commission provinciale qui ont assisté à une représentation;

3^o Qu'il ait été admis au bénéfice des subides par arrêté royal, s'il s'agit d'une œuvre originale, et par arrêté ministériel, s'il s'agit d'une traduction;

¹ « Arrêté Royal du 27 octobre 1879 - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques ».

4° Qu'il ait été représenté par une troupe ou société dramatique régulièrement constituée et jouant à bureau ouvert.

Pour qu'une troupe ou société puisse être considérée comme régulièrement constituée, au point de vue du droit à la prime, il faut que sa constitution ait été notifiée à l'administration communale et à la commission provinciale. Cette notification sera faite chaque année, avant le 15 août. Elle sera accompagnée d'une liste contenant les noms des membres de la troupe, ou de la société dramatique.

Les commissions provinciales adresseront au département de l'intérieur, avant le 1^{er} septembre de chaque année, les listes des sociétés régulièrement constituées et aptes à donner des représentations primées dans le courant de l'année théâtrale, qui s'ouvre à cette dernière date. Ces listes seront publiées par la voie du *Moniteur belge*, ainsi qu'on relevé de toutes les salles de spectacle reconnues comme théâtres réguliers par les commissions provinciales.

Sont exclues du bénéfice des subsides les représentations données par des troupes ambulantes.

5° Que la représentation ait eu lieu sur un théâtre régulier, reconnu comme tel par la commission provinciale;

Ne pourront, en aucun cas, être considérés comme théâtres réguliers les établissements connus sous le nom de casinos, cafés chantants et autres établissements de cette nature;

6° Que l'orchestre chargé d'exécuter la partie musicale des opéras ait été composé d'un minimum de trente exécutants;

7° Qu'information de la représentation ait été donnée au moins trois jours d'avance;

A. Pour les chefs-lieux de provinces où il existe une commission provinciale, aux membres de cette commission;

B. Pour les autres villes et communes du pays, au président de la commission provinciale compétente et au délégué du gouvernement dans la localité où la représentation a lieu;

Art. 23. Tout refus d'admission d'un membre des comités d'examen et des commissions provinciales ou du délégué du gouvernement à une représentation soumise à leur contrôle est considéré comme une renonciation au subside dû pour cette représentation.

Les membres des comités d'examen, ceux des commissions provinciales et les délégués locaux du gouvernement reçoivent des cartes personnelles pour constater leur qualité;

Art. 24. Lorsqu'un comité d'examen a donné un avis favorable sur le mérite d'un ouvrage dramatique, l'auteur en est informé et il est invité à faire connaître à la commission provinciale, au moins trois jours à l'avance, le jour et l'heure auxquels doit avoir lieu la première représentation.

CHAPITRE IV. — DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

Art. 25. Les auteurs qui désirent participer au bénéfice des encouragements sont tenus d'envoyer au département de l'intérieur un exemplaire de l'ouvrage sur lequel ils fondent leur demande.

Ils doivent joindre à cet envoi une déclaration par laquelle ils attestent :

1° Qu'ils sont Belges de naissance ou naturalisés;

2° Qu'ils sont les auteurs de l'ouvrage et que celui-ci est complètement original, qu'il n'est ni la traduction ni l'imitation d'une œuvre dramatique déjà représentée ou publiée.

Si le sujet de l'œuvre dramatique a été puisé dans un roman, dans une nouvelle ou dans toute autre publication littéraire, l'auteur doit le déclarer et joindre à son œuvre dramatique un exemplaire de l'ouvrage dans lequel il a puisé le sujet. De plus, si l'auteur de l'œuvre originale est Belge, il faut que l'auteur de l'œuvre dramatique justifie de son autorisation ou de celle de ses ayants droit, à moins que l'œuvre originale ne soit tombée dans le domaine public.

Les œuvres de l'espèce admises au bénéfice des subsides sont assimilées, pour le paiement de la prime, aux traductions dont il est parlé à l'article 4.

Lorsqu'il s'agit d'un ouvrage remanié ou modifié après un premier examen par le comité de lecture, les auteurs sont tenus de joindre à l'exemplaire de l'œuvre modifiée le manuscrit ou l'exemplaire primitivement examiné.

Quant aux traductions d'œuvres belges subsidées, l'envoi est fait par le traducteur, qui est d'y joindre, outre l'attestation d'indigénat ou de naturalisation, une déclaration de l'auteur constatant que son ouvrage a été traduit de son consentement et indiquant à quel le subside doit être payé. Cette déclaration doit être signée par le traducteur comme par l'auteur.

Art. 26. Les subsides dramatiques doivent être réclamés, sous peine de déchéance, dans le délai de trois mois à partir du jour de la représentation qui y donne droit.

Art. 27. Les déclarations pour le paiement des subsides sont rédigées d'après des modèles à déterminer par notre ministre de l'intérieur.

Elles portent l'attestation d'un ou de plusieurs membres de la commission provinciale, ou du délégué du gouvernement, constatant que la représentation a été donnée dans les conditions déterminées par le présent règlement et que l'ouvrage a été convenablement interprété.

Art. 28. Si, pour des motifs sérieux, les délégués qui ont assisté à la représentation croient ne pas pouvoir signer l'attestation précitée,

ils en donnent immédiatement avis motivé au ministre de l'intérieur.

Art. 29. Les manuscrits et les exemplaires des ouvrages admis au bénéfice des subsides sont conservés dans les archives du département de l'intérieur.

Néanmoins, les partitions d'opéras peuvent être restituées aux compositeurs en échange d'un catalogue indicatif des morceaux qu'elles contiennent; ce catalogue donne les premières mesures de chaque morceau.

Art. 30. Toutes les dispositions antérieures ayant pour objet de régler l'exécution de l'arrêté royal du 31 mars 1860 sont abrogées.

Néanmoins, les ouvrages dramatiques admis au bénéfice des subsides, sous le régime de ces dispositions et dont la première représentation primée a eu lieu postérieurement au 1^{er} septembre 1876, continueront à y participer conformément à ces arrêtés, et l'extension de la période accordée par l'article 5 du présent règlement (cinq ans au lieu de trois) leur est applicable.

Dispositions transitoires.

Art. 31. Les délégués du gouvernement dont il est parlé à l'article 20 entreront en fonctions au 1^{er} janvier 1880.

D'ici là le contrôle des représentations primées sera fait, comme par le passé, par les délégués actuels des administrations communales.

Le délai fixé par le 4^e de l'article 22 pour l'inscription des sociétés est prorogé, pour l'année théâtrale 1879-1880, au 1^{er} janvier 1880. Les sociétés déjà officiellement inscrites continueront à bénéficier de cette situation pendant toute l'année théâtrale actuelle.

Art. 32. Le règlement qui précède sera appliqué à partir du 1^{er} septembre 1879.

Art. 33. Notre ministre de l'intérieur (M. G. Rolin-Jacquemyns) est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Modèle de la déclaration à fournir en double expédition pour le paiement des subsides dus pour la représentation des ouvrages primés.

Titre, genre et nombre d'actes de l'ouvrage :
Nom et prénoms de l'auteur :
Date de l'arrêté royal d'admission :
Date de l'arrêté ministériel d'admission (1) :
Commune où l'ouvrage a été représenté :
Désignation du théâtre :
Nom de la troupe ou société dramatique qui a donné la représentation :
(Pour les troupes, indiquer aussi le nom du directeur.)

(1) Pour les traductions.

Le soussigné, auteur (ou traducteur) de l'ouvrage désigné ci-dessus, déclare que ledit ouvrage a été représenté le... (1) pour la... (1) fois dans la ville (ou commune) de..., par la troupe (ou la société dramatique) de..., dont le siège est à...

Cet ouvrage ayant été représenté pour la première fois dans la ville (ou commune) de..., il est dû au soussigné, du chef de la (ou des) représentation(s) indiquée(s) ci-dessus, une somme de... à titre de prime entière (ou réduite).

A..., le... 1879.

(Signature.)

CERTIFICAT.

Le soussigné, membre délégué de la commission provinciale d... (ou délégué du gouvernement dans la commune de...), certifie exacte et véritable la déclaration ci-dessus.

Il certifie, en outre, que l'... représentation... dont il s'agit a (ont) été convenablement donnée(s) dans un théâtre régulier et à bureau ouvert le... (2) du mois.

(Ajouter, pour les opéras) et que l'orchestre chargé de la partie musicale était composé de... exécutants.

A..., le... 18...

Le délégué soussigné,
(Signature.)

N. B. On peut comprendre dans une seule déclaration plusieurs représentations de la même pièce sur un même théâtre, en ayant soin toutefois de ne pas dépasser le délai de trois mois, dont il est parlé à l'article 26 de l'arrêté réglementaire.

AVIS À ENVOYER PAR LETTRE OU PAR CARTES-CORRESPONDANCE, EN EXÉCUTION DE L'ARTICLE 23, 7^e, DU RÈGLEMENT.

A M..., membre de la commission provinciale pour l'encouragement de l'art dramatique d...

(Ou bien) A. M..., délégué du gouvernement pour le contrôle des représentations dramatiques d...

Monsieur,

Nous avons l'honneur de porter à votre connaissance que notre troupe (ou société) donnera une représentation de la pièce primée, intitulée..., cette représentation aura lieu au théâtre..., rue..., le..., à... heures.

Nous vous prions, monsieur, de bien vouloir y assister, en votre qualité de membre de la commission provinciale (ou de délégué du gouvernement en cette localité).

Agréés, monsieur, l'assurance de notre considération distinguée.

Le directeur du théâtre : ...

(ou le président de la société : ...)

(Signature.)

A..., le... 18...

Liste des troupes et sociétés dramatiques reconnues comme régulièrement constituées, conformément à l'article 51 du règlement (1).

PROVINCE DE BRABANT.

Bruxelles. Théâtre royal de la Monnaie.

Théâtre royal des Galeries.

Saint-Paul.

Société Union des familles.

Gymnase dramatique.

Les Gais Amis.

Molière.

Théâtre Molière.

Cercle de Barlet.

Théâtre des Désenlacements.

PROVINCE DE FLANDRE OCCIDENTALE.

Bruges. Théâtre de la ville.

Ostende. Théâtre de la ville.

PROVINCE DE HAINAUT.

Charleroi. Théâtre de la ville.

Fleurus. Société dramatique.

Jumet. L'Union.

Mons. Théâtre de la ville.

Mont-sur-Marchienne. Société les Amis réunis.

Thuin. Alliance et Progrès.

Tournai. Théâtre de la ville.

PROVINCE DE LIÈGE.

Liège. Théâtre royal de la ville.

Théâtre du Pavillon de Flore.

Verviers. Théâtre de la ville.

PROVINCE DE NAMUR.

Namur. Théâtre de la ville.

Section dramatique du Cercle artistique et littéraire.

Art. 22. 4^e. Pour qu'une troupe ou société puisse être considérée comme régulièrement constituée au point de vue du droit à la prime, il faut que sa constitution ait été notifiée à l'administration communale et à la commission provinciale. Cette notification sera faite chaque année, avant le 15 août. Elle sera accompagnée d'une liste contenant les noms des membres de la troupe ou de la société dramatique.

(1) En chiffres.

(2) A remplir en toutes lettres par le délégué.

(3) Règlement du 27 octobre 1879.

302. — 24 DÉCEMBRE 1883.
Arrêté royal. — Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques. (Monit. du 29 décembre 1883.)

Léopold II, etc. Vu l'arrêté royal du 31 mars 1860, (Pasin., n° 92), instituant des subsides et des primes en faveur d'ouvrages dramatiques d'auteurs belges, Sur la proposition de notre ministre de l'intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

ART. 1^{er}. Les dispositions prises en exécution de l'arrêté royal du 31 mars 1860 sont remplacées par le règlement dont la teneur suit :

RÈGLEMENT.

CHAPITRE I^{er}. — Des moyens d'encouragement.

ART. 1^{er}. Il est alloué aux auteurs et aux compositeurs belges, pour la représentation d'ouvrages dramatiques en langue française ou en langue néerlandaise écrits par eux, des subsides fixés d'après le tarif suivant :

Subsides par représentation.

	Maximum.	Minimum.
Pour un ouvrage (tragédie, drame, comédie ou vaudeville), en 5 actes ou plus	450	400
— 4 actes	420	80
— 3 actes	90	60
— 4 ou 2 actes	60	40
Pour un opéra en 4 ou 5 actes	250	150
— 3 actes	150	100
— 2 actes	140	90
— 1 acte	90	60

Les opérettes et les ballets ne participent pas au bénéfice de ces subsides.

Les subsides sont payés pour chacune des cinq premières représentations dans la localité où l'ouvrage a été monté la première fois.

ART. 2. Lorsque, après avoir été joué pour la première fois sur un théâtre en Belgique, l'ouvrage est transporté sur la scène d'une autre localité du pays, il est accordé, pour chacune des cinq premières représentations dans chaque ville ou commune, un subside égal à la moitié de celui qui a été alloué au dit ouvrage en vertu de l'article 1^{er}.

ART. 3. Les subsides mentionnés dans les dispositions des articles 1^{er} et 2 ne peuvent être alloués que pour des représentations données par des troupes ou des sociétés qui ont leur siège dans la localité et qui sont régulièrement reconnues.

Dans les localités où la population est inférieure à 15,000 habitants il ne pourra être alloué de subside dans la même année que pour deux représentations de chaque ouvrage primé.

ART. 4. Les articles 2 et 3 sont applicables aux traductions faites en langue néerlandaise d'ouvrages écrits en langue française, ainsi qu'aux traductions françaises d'ouvrages écrits en néerlandais.

Toutefois ne sont admises au bénéfice de la disposition précédente que les traductions des ouvrages subsidés, qui ont été examinées et admises par le comité de lecture compétent.

Le droit de participer aux subsides cesse pour les traductions en même temps que pour les œuvres originales.

ART. 5. Les subsides sont acquis pour chaque ouvrage pendant une période de cinq années consécutives, à partir de la date de la première représentation à laquelle ont assisté les délégués de la commission provinciale. Aucun subside n'est alloué pour les représentations données avant cette date, qui sera indiquée dans l'arrêté admettant l'ouvrage au bénéfice des dispositions de l'arrêté royal du 31 mars 1860.

Sont considérées comme nulles et non avenues, au point de vue du paiement de la prime, les représentations données antérieurement à la réception de la pièce au département de l'intérieur pour être soumises à l'examen du comité.

Les subsides pour les ouvrages originaux sont liquidés au profit des auteurs.

Les subsides pour les traductions sont liquidés soit au profit des auteurs, soit au profit des traducteurs, selon ce qui aura été convenu entre eux.

La convention doit être notifiée au ministre de l'intérieur.

ART. 6. Indépendamment des subsides accordés pour la représentation des œuvres dramatiques, les comités d'examen peuvent proposer des subsides supplémentaires en faveur des auteurs de pièces qui se distinguent par un mérite exceptionnel.

ART. 7. Des subsides spéciaux destinés à couvrir en partie les frais de la mise en scène exceptionnelle d'une pièce subsidisée peuvent être accordés aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques, sur la proposition des commissions provinciales qui ont assisté à la représentation.

ART. 8. A la fin de chaque saison théâtrale, il peut être alloué des subsides extraordinaires aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques qui se sont signalés par des services rendus à la littérature dramatique nationale.

ART. 9. L'allocation des subsides et des encouragements mentionnés aux articles 6, 7 et 8, a lieu d'après les règles établies par l'arrêté royal du 31 décembre 1860, sur le mode de répartition des fonds mis à la disposition du département de l'intérieur pour l'encouragement des sciences, des lettres et des beaux-arts.

CHAPITRE II. — Des commissions chargées d'apprécier les œuvres dramatiques et de contrôler les représentations.

ART. 10. L'appréciation des ouvrages pour lesquels on demande le bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860 est confiée à des comités institués par le département de l'intérieur.

Ces comités, composés chacun de cinq membres, fonctionnent pendant une période de trois années consécutives ; ils sont au nombre de trois et prennent la dénomination de :

- Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques écrits en langue française ;
- Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques écrits en langue néerlandaise ;
- Comité musical.

Les membres de ces comités sont nommés par le ministre de l'intérieur et leur mandat peut être renouvelé.

ART. 11. La date du 1^{er} septembre est fixée pour le commencement de l'année théâtrale, laquelle prend fin le 31 août.

ART. 12. Les comités correspondent avec le département de l'intérieur. Ils donnent avis sur les ouvrages soumis à leur appréciation par le ministre, quelle que soit la localité du royaume où l'ouvrage doit être représenté.

Les rapports des comités sont motivés.

Lorsqu'il s'agit d'un livret d'opéra, le rapport favorable du comité chargé de l'appréciation du mérite littéraire de l'ouvrage est adressé au ministre, qui le transmet avec la partition au comité musical, lequel présente son rapport sur l'ensemble, en y joignant l'avis du comité littéraire.

ART. 13. Les membres des comités ont respectivement leur entrée libre à toutes les représentations des ouvrages admis au bénéfice des subsides à la suite de leurs rapports.

ART. 14. Des commissions pour l'encouragement de l'art et de la littérature dramatiques peuvent être instituées dans chaque province par le ministre de l'intérieur.

Ces commissions sont chargées de faire au ministre un rapport sur la première représentation des ouvrages approuvés par les comités. Dans ce rapport, elles donnent leur avis sur le mérite dramatique de ces ouvrages et sur les encouragements à accorder, d'après le tarif de l'article 1^{er} du présent règlement.

Ce rapport, s'il est favorable, est transmis par le ministre au comité de lecture.

Les commissions provinciales contrôlent également dans le lieu de leur résidence les représentations des pièces admises au bénéfice des subsides.

Les membres de ces commissions sont, en outre, compétents pour surveiller, avec les délégués du gouvernement, dont il est parlé ci-après, les représentations d'ouvrages subsidés dans toute l'étendue de leurs provinces respectives.

La durée de leurs fonctions est limitée à trois années.

ART. 15. Les commissions provinciales délèguent au moins trois de leurs membres pour assister à la première représentation des ouvrages approuvés par les comités d'examen.

Le contrôle des pièces définitivement admises peut être confié à un seul membre.

ART. 16. Après avoir pris connaissance du rapport des délégués de la commission provinciale, le comité qui a examiné l'ouvrage fait au gouvernement des propositions définitives soit pour l'admission, soit pour le rejet de l'ouvrage au point de vue de l'allocation des subsides institués par l'arrêté royal du 31 mars 1860.

Il transmet en même temps le rapport des délégués de la commission provinciale et, le cas échéant, la proposition de cette commission pour l'allocation du subside spécial dont il est parlé à l'article 7.

ART. 17. Dans le cas où, nonobstant le rapport favorable d'un comité de lecture, la commission provinciale, qui a assisté à la première représentation, ne croit pas pouvoir émettre un avis favorable, il est alloué, à titre d'indemnité, à l'auteur, une somme égale au minimum du subside fixé par l'article 1^{er} du présent règlement.

Cette indemnité est liquidée sur une déclaration en double certifiée par les délégués de la commission provinciale.

ART. 18. Le ministre de l'intérieur désignera un fonctionnaire de son département pour surveiller l'exécution des dispositions du présent règlement.

ART. 19. Chaque année, avant le 1^{er} octobre, les commissions provinciales font parvenir au gouvernement un rapport sur la situation de l'art et de la littérature dramatiques dans leurs provinces respectives.

Dans ce rapport elles indiquent les œuvres qui ont été représentées dans leur ressort pendant l'année théâtrale écoulée, en y joignant leur avis sur le mérite de l'exécution.

Les commissions signalent également dans ce rapport les directeurs de théâtre et les sociétés dramatiques qui se sont le plus distingués par des services rendus à la littérature dramatique belge, et elles soumettent au gouvernement les considérations qu'elles jugent utiles au progrès de la scène nationale.

ART. 20. Dans les localités où ne siège pas de commission provinciale, le contrôle des représentations de pièces primées sera fait par des délégués du gouvernement, à nommer par le ministre de l'intérieur sur une liste double de présentation, dressée pour chaque commune par le gouverneur de la province.

ART. 21. Ces délégués feront, avant le 1^{er} septembre de chaque année, rapport à la commission provinciale sur la situation de l'art dramatique dans leurs communes respectives.

CHAPITRE III. — Des conditions de l'allocation des encouragements.

ART. 22. Pour que les subsides puissent être payés, il faut :

1^o Que l'ouvrage ait été transmis au département de l'intérieur au plus tard six mois après la première représentation ou publication, qu'il soit complètement original et que, sauf ce qui est prévu à l'article 4, il ne consiste ni dans la traduction, ni dans l'imitation d'œuvres dramatiques déjà représentées ou publiées ;

2^o Qu'il ait fait l'objet d'un rapport favorable :

A. Du comité d'examen compétent ;

B. De trois délégués, au moins, de la commission provinciale qui ont assisté à une représentation ;

3^o Qu'il ait été admis au bénéfice des subsides par arrêté royal, s'il s'agit d'une œuvre originale, et par arrêté ministériel, s'il s'agit d'une traduction ;

4^o Qu'il ait été représenté par une troupe ou société dramatique régulièrement constituée et jouant à bureau ouvert.

¹ « Arrêté Royal du 24 décembre 1883 - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques ».

Pour qu'une troupe ou société puisse être considérée comme régulièrement constituée au point de vue du droit à la prime, il faut que sa constitution ait été notifiée à l'administration communale et à la commission provinciale. Cette notification sera faite chaque année avant le 15 août. Elle sera accompagnée d'une liste contenant, outre le nom et la signature du président ou du directeur, les noms des membres de la troupe ou de la société dramatique.

L'administration communale munira de son certificat et du sceau de la commune la déclaration de la société ou de la troupe ainsi que la liste des membres; elle enverra ces deux pièces immédiatement au département de l'intérieur.

Les commissions provinciales adresseront au département de l'intérieur, avant le 1^{er} septembre de chaque année, les listes des sociétés régulièrement constituées et aptes à donner des représentations primées dans le courant de l'année théâtrale; qui s'ouvre à cette dernière date. Ces listes seront publiées par la voie du *Moniteur belge*, ainsi qu'un relevé de toutes les salles de spectacle reconnues comme théâtres réguliers;

5^e Que la représentation ait eu lieu sur un théâtre régulier, reconnu comme tel par le ministre de l'intérieur et que le programme de la représentation ne comprenne pas plus de trois ouvrages composés au maximum de six actes. Les ouvrages dramatiques composés de plus de cinq tableaux compteront pour six actes;

Nepourront, en aucun cas, être considérés comme théâtres réguliers les établissements connus sous le nom de casinos, cafés chantants et autres établissements de cette nature.

Pour qu'une salle de spectacle puisse être considérée comme théâtre régulier au point de vue de la participation aux primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860, il faut qu'elle possède au moins les dimensions indiquées dans le tableau suivant :

immédiatement les déclarations de l'espèce au ministre de l'intérieur.

Dans le cas où elles ne pourraient les certifier exactes et véritables, elles auront soin d'indiquer les motifs de leur refus dans la colonne réservée aux observations;

6^e Que l'orchestre chargé d'exécuter la partie musicale des opéras ait été composé d'au moins vingt exécutants;

7^e Qu'information de la représentation ait été donnée au moins trois jours d'avance :

A. Pour les chefs-lieux de province où il existe une commission provinciale : aux membres de cette commission et au ministre de l'intérieur;

B. Pour les autres villes et communes du pays : au ministre de l'intérieur et au délégué du gouvernement dans la localité où la représentation a lieu.

Un exemplaire de l'affiche ou du programme indiquant les noms des acteurs doit être joint à chacune de ces communications.

ART. 23. Tout refus d'admission d'un membre des comités d'examen et des commissions provinciales ou du délégué du gouvernement, à une représentation soumise à leur contrôle, est considéré comme une renonciation au subside dû pour cette représentation.

Les membres des comités d'examen, ceux des commissions provinciales et les délégués du gouvernement reçoivent des cartes personnelles pour constater leur qualité.

ART. 24. Lorsqu'un comité d'examen a donné un avis favorable sur le mérite d'un ouvrage dramatique, l'auteur en est informé et il est invité à faire connaître à la commission provinciale, au moins trois jours à l'avance, le jour et l'heure auxquels doit avoir lieu la première représentation.

POPULATION DE LA COMMUNE.	DIMENSIONS DE LA SCÈNE.			Dimensions de la partie de la salle réservée aux spectateurs.
	Largeur entre les décors.	Profondeur entre la rampe et le rideau du fond.	Hauteur du rideau.	
Habitants.	Mètres	Mètres	Mètres	M. env.
2,500 et au-dessous	4	4	3.50	70
2,501 à 5,000	4	4	4	120
5,001 à 10,000	5	5	5	170
10,001 à 20,000	6	6	5	200
20,001 et au-dessus	6	6	5	230
Chefs-lieux de province de 20,001 et au-dessus	6	6	5	250

Dans le cas où une légère différence serait constatée dans l'une ou l'autre des dimensions établies par le tableau ci-dessus, il pourra, de l'avis conforme de la commission compétente, être dérogé aux dispositions qui précèdent.

Les sociétés dramatiques, les directeurs de troupes, les propriétaires ou les locataires de salles de spectacle, qui désirent faire admettre ces salles comme théâtres réguliers, doivent en faire la déclaration à l'administration communale de la localité où la salle est située.

Cette déclaration doit être faite en double expédition tous les ans avant le 15 août, et être conforme au modèle joint au présent arrêté.

Avant de certifier exacte et véritable la déclaration dont il est parlé ci-dessus, les administrations communales s'assureront que la salle de spectacle qui en fait l'objet est convenablement aménagée et pourvue des décors nécessaires; que, sous le rapport de l'aération, elle se trouve dans des conditions hygiéniques suffisantes et que les dégagements en sont assez nombreux et assez larges pour éviter des malheurs en cas de panique ou d'accident fortuit.

Les administrations communales enverront im-

CHAPITRE IV. — Dispositions générales.

ART. 25. Les auteurs qui désirent participer au bénéfice des encouragements sont tenus d'envoyer au département de l'intérieur un exemplaire de l'ouvrage sur lequel ils fondent leur demande.

Ils doivent joindre à cet envoi une déclaration par laquelle ils attestent :

1° Qu'ils sont Belges de naissance ou naturalisés ;
2° Qu'ils sont les auteurs de l'ouvrage et que celui-ci est complètement original, qu'il n'est la traduction ni l'imitation d'une œuvre dramatique déjà représentée ou publiée.

Si le sujet de l'œuvre dramatique a été puisé dans un roman, dans une nouvelle ou dans toute autre publication littéraire, l'auteur doit le déclarer et joindre à son œuvre dramatique un exemplaire de l'ouvrage dans lequel il a puisé le sujet. De plus, à moins que l'œuvre originale ne soit tombée dans le domaine public, il doit justifier du consentement de l'auteur ou de ses ayants droit.

Les œuvres de l'espèce admises au bénéfice des subsides sont assimilées, pour le paiement de la prime, aux traductions dont il est parlé à l'article 4.

Lorsqu'il s'agit d'un ouvrage remanié ou modifié après un premier examen du comité de lecture, les auteurs sont tenus de joindre à l'exemplaire de l'œuvre modifiée le manuscrit ou l'exemplaire primitivement examiné.

Quant aux traductions d'œuvres belges subsidées, l'envoi est fait par le traducteur, qui est tenu d'y joindre, outre l'attestation d'indigénat ou de naturalisation, une déclaration de l'auteur constatant que son ouvrage a été traduit de son consentement et indiquant à qui le subside doit être payé. Cette déclaration doit être signée par le traducteur comme par l'auteur.

ART. 26. Les subsides dramatiques doivent être réclamés, sous peine de déchéance, dans le délai de trois mois à partir du jour de la représentation qui y donne droit.

ART. 27. Les déclarations pour le paiement des subsides sont rédigées d'après des modèles à déterminer par notre ministre de l'intérieur.

Elles portent l'attestation d'un ou de plusieurs membres de la commission provinciale, ou du délégué du gouvernement, constatant que la représentation a été donnée dans les conditions déterminées par le présent règlement et que l'ouvrage a été convenablement interprété (1).

ART. 28. Si, pour des motifs sérieux, les délégués qui ont assisté à la représentation croient ne pas pouvoir signer l'attestation prémentionnée, ils en donnent immédiatement avis motivé au ministre de l'intérieur.

ART. 29. Les manuscrits et les exemplaires des ouvrages admis au bénéfice des subsides sont conservés dans les archives du département de l'intérieur.

Néanmoins, les partitions d'opéras peuvent être restituées aux compositeurs en échange d'un catalogue indicatif des morceaux qu'elles contiennent; ce catalogue donne les premières mesures de chaque morceau.

ART. 30. Toutes les dispositions antérieures ayant pour objet de régler l'exécution de l'arrêté royal du 31 mars 1860 sont abrogées.

Dispositions transitoires.

Les ouvrages dramatiques admis au bénéfice des subsides sous le régime du règlement du 27 octobre 1879 continueront à y participer conformément à cet arrêté, sauf en ce qui concerne les stipulations de l'article 3, dont les restrictions sont applicables à toutes les représentations subsidées à partir du 1^{er} janvier 1884, date à laquelle le présent règlement entrera en vigueur.

Sont assimilées à ces ouvrages les œuvres adressées au gouvernement pour être soumises aux comités de lecture, antérieurement à la date du présent arrêté.

ART. 2. Notre ministre de l'intérieur (M. G. ROLIN-JAEQUEMYS) est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Modèle de la déclaration à fournir en double expédition pour le paiement des subsides dus pour la représentation des ouvrages primés.

Titre, genre et nombre d'actes de l'ouvrage :

Nom et prénoms de l'auteur :

Date de l'arrêté royal d'admission :

Date de l'arrêté ministériel d'admission (1) :

Commune où l'ouvrage a été représenté :

Désignation du théâtre :

Nom de la troupe ou société dramatique qui a donné la représentation :

(Pour les troupes, indiquer aussi le nom du directeur.)

Le soussigné ..., auteur (ou traducteur) de l'ouvrage désigné ci-dessus, déclare que le dit ouvrage a été représenté le ... (2) pour la ... (3) fois dans la ville (ou commune) de ..., par la troupe (ou la société dramatique ...), dont le siège est à ...

Cet ouvrage ayant été représenté pour la première fois dans la ville (ou commune) d'..., il est dû au soussigné, du chef de la (ou des) représentation(s) indiquée(s) ci-dessus, une somme de ... à titre de prime entière (ou réduite).

A ..., le ... 188...

(Signature.)

CERTIFICAT.

Le soussigné, membre délégué de la commission provinciale d'... (ou délégué du gouvernement dans la commune de ...), certifie exacte et véritable la déclaration ci-dessus.

Il certifie, en outre, que 1 ... représentation ... dont il s'agit a (ont) été convenablement donnée(s) ... dans un théâtre régulier et à bureau ouvert le ... (3) du mois ... et que le programme de la représentation comprenait ... ouvrages composés de ... actes.

(Ajouter pour les opéras) et que l'orchestre chargé de la partie musicale était composé de ... exécutants.

..., le ... 18 ...

Le délégué audité,

(Signature.)

N. B. On peut comprendre dans une seule déclaration plusieurs représentations de la même pièce sur un même théâtre, en ayant soin toutefois de ne pas dépasser le délai de trois mois, dont il est parlé à l'article 26 de l'arrêté réglementaire.

AVIS À ENVOYER PAR LETTRE OU PAR CARTE-BOURSE FONDANCE, EN EXÉCUTION DE L'ARTICLE 28-70 DU RÈGLEMENT.

A M..., membre de la commission provinciale pour l'encouragement de l'art dramatique à ...

(Ou bien) A M..., délégué du gouvernement pour le contrôle des représentations dramatiques à ...

Monsieur,

Nous avons l'honneur de porter à votre connaissance que notre troupe (ou société) donnera une représentation de la pièce primée, intitulée ...; cette représentation aura lieu au théâtre ..., rue ..., le ..., à ... heures.

Nous vous prions, monsieur, de bien vouloir y assister, en votre qualité de membre de la commission provinciale (ou de délégué du gouvernement en cette localité).

Un exemplaire de l'affiche (ou du programme) vous est adressé en même temps que la présente communication.

Agissez, monsieur, l'assurance de notre considération distinguée.

Le directeur du théâtre : ...

(ou le président de la société : ...)

(Signature.)

..., le ... 18 ...

N. B. Pour le département de l'intérieur, il suffira d'envoyer une affiche ou le programme de cette représentation, avec l'adresse :

A monsieur le ministre de l'intérieur,

Bruxelles.

(Direction générale des Beaux-Arts, etc.
Service des encouragements dramatiques.)

Cette pièce devra être parvenue au département au moins trois jours francs avant la date de la représentation.

(1) Pour les traductions.

(2) En chiffres.

(3) A remplir en toutes lettres par le délégué.

337. — 30 JUIN 1892. — Arrêté royal.

— *Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques (1). (Monit. du 8 juillet 1892.)*

Léopold II, etc. Vu l'arrêté royal du 31 mars 1860, instituant des subsides et des primes en faveur d'ouvrages dramatiques d'auteurs belges;

Revu notre arrêté du 24 décembre 1883;

Sur la proposition de notre ministre de l'intérieur et de l'instruction publique,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1^{er}. Les dispositions prises par les articles 1^{er}, 4, 5, 10 et 30 de notre arrêté du 24 décembre 1883, en exécution de l'arrêté royal du 31 mars 1860, sont modifiées comme suit :

Règlement.**CHAPITRE PREMIER.**

Art. 1^{er}. Il est alloué aux auteurs et aux compositeurs belges, pour la représentation d'ouvrages dramatiques en langue française, en langue néerlandaise ou en wallon écrits par eux, des subsides fixés d'après le tarif suivant :

	Subsides par représentation	
	Maximum.	Minimum.
Pour un ouvrage (tragédie, drame, comédie ou vaudeville), en 5 actes ou plus. fr.	450	100
Id. en 4 actes.	420	80
Id. en 3 actes.	90	60
Id. en 1 ou 2 actes.	60	40
Pour un opéra en 4 ou 5 actes. fr.	250	180
Id. en 3 actes.	180	100
Id. en 2 actes.	140	90
Id. en 1 acte.	90	60

Les opérettes et les ballets ne participent pas au bénéfice de ces subsides.

Les subsides sont payés pour chacune des cinquièmes représentations dans la localité où l'ouvrage a été monté la première fois.

Art. 4. Les articles 2 et 3 sont applicables aux traductions faites en langue néerlandaise d'œuvres écrites en langue française ou en wallon, ainsi qu'aux traductions françaises ou wallonnes d'ouvrages écrits en néerlandais.

Toutefois, ne sont admises au bénéfice de la disposition précédente que les traductions d'ouvrages subsidés, qui ont été examinées et admises par un comité de lecture compétent.

Le droit de participer aux subsides cesse pour les traductions en même temps que pour les œuvres originales.

Art. 5. Les subsides sont acquis pour chaque ouvrage pendant une période de trois années consécutives, à partir de la date de la première représentation à laquelle ont assisté les délégués de la commission provinciale.

Aucun subside n'est alloué pour les représentations données avant cette date, qui sera indiquée dans l'arrêté admettant l'ouvrage au bénéfice des dispositions de l'arrêté royal du 31 mars 1860.

Sont considérées comme nulles et non avenues au point de vue du paiement de la prime, les représentations données antérieurement à la réception de la pièce au département de l'intérieur et de l'instruction publique pour être soumise à l'examen du comité.

Les subsides pour les ouvrages originaux sont liquidés au profit des auteurs.

Les subsides pour les traductions sont liqui-

soit au profit des auteurs, soit au profit des traducteurs, selon ce qui aura été convenu entre eux.

La convention doit être notifiée au ministre de l'intérieur et de l'instruction publique.

CHAPITRE II.

Art. 10. L'appréciation des ouvrages pour lesquels on demande le bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860, est confiée à des comités institués par le département de l'intérieur et de l'instruction publique.

Ces comités, composés chacun de cinq membres, fonctionnent pendant une période de trois années théâtrales consécutives; ils sont au nombre de quatre et prennent la dénomination de :

- Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques écrits en langue française;
- Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques écrits en langue néerlandaise;
- Comité chargé de l'examen des ouvrages dramatiques wallons;
- Comité musical.

Les membres de ces comités sont nommés par M. le ministre de l'intérieur et de l'instruction publique et leur mandat peut être renouvelé.

Art. 30. Toutes les autres dispositions du règlement, ayant pour objet de régler l'exécution de l'arrêté royal du 31 mars 1860, sont maintenues.

Dispositions transitoires.

Les ouvrages dramatiques admis au bénéfice des subsides sous le régime du règlement du 24 décembre 1883 continueront à y participer conformément à cet arrêté.

Sont assimilées à ces ouvrages les œuvres adressées au gouvernement pour être soumises aux comités de lecture antérieurement à la mise en vigueur du présent arrêté.

Art. 2. Notre ministre de l'intérieur et de l'instruction publique est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui entrera en vigueur le 1^{er} juillet prochain.

(1)

Bruxelles, le 25 juin 1892.

RAPPORT AU ROI.

Sire,

La littérature dramatique wallonne a pris dans ces derniers temps un grand développement. Plusieurs de ses œuvres ont été justement remarquées et peuvent être classées parmi les bonnes productions de notre littérature nationale. La population wallonne a suivi ce mouvement avec un vif intérêt; elle ne cesse d'encourager les auteurs qui répandent dans le peuple, à l'aide d'un idiome qui lui est familier, des idées saines et morales, et lui procurent des distractions honnêtes.

Aussi, me paraît-il équitable et opportun d'admettre ces œuvres au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860 et dont l'allocation est réglée par l'arrêté royal du 24 décembre 1883 en faveur de la littérature dramatique nationale française et néerlandaise.

Ce but sera atteint par l'application du règlement aux pièces wallonnes et par la création d'un comité spécial de lecture wallon.

En conséquence, Sire, j'ai l'honneur de présenter à l'approbation de Votre Majesté les modifications aux articles 1^{er}, 4 et 10 du règlement par lesquelles des mesures sont prises pour l'admission des ouvrages dramatiques wallons au bénéfice des primes.

L'expérience ayant démontré que trois années suffisent pour faire connaître les œuvres de mérite, la période de cinq années, fixée par l'article 5 pour le droit à la prime, peut être réduite à trois.

Enfin, les droits acquis seront sauvegardés par les dispositions transitoires libellées à la suite de l'article 30 du règlement.

J'ai la confiance, Sire, que les écrivains dramatiques wallons sauront reconnaître la marque de sympathie dont ils sont l'objet de la part du gouvernement de Votre Majesté et qu'ils consacreront leurs efforts à fortifier par leurs œuvres les sentiments patriotiques et moraux de leurs concitoyens.

Le ministre de l'intérieur
et de l'instruction publique,
J. DE BUREL.

¹ « Arrêté Royal du 30 juin 1892 - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques », Moniteur du 8 juillet 1892, in Pasinomie. 1892.

MINISTÈRE DES SCIENCES ET DES ARTS.		MINISTERIE VAN WETENSCHAPPEN EN KUNSTEN	
ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS, DES LETTRES ET DES BIBLIOTHÈQUES PUBLIQUES.		BEHEER DER SCHOONE KUNSTEN, DER LETTEREN EN DER OPENBARE BIBLIOTHEKEN.	
Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques.		Aanmoediging der toneelkunde en der toneelletterkunde.	
Relève des salles de spectacle admises comme théâtres réguliers, conformément aux prescriptions du règlement du 24 décembre 1883, mis en rapport avec l'arrêté royal du 30 juin 1892.		Lijst der toneelzalen, welke als regelmatige schouwburgen erkend zijn, volgens de voorschriften van het reglement van 24 December 1883, in overeenkomst gebracht met het Koninklijk besluit van 30 Juni 1892.	
(Année théâtrale 1923-1924.)		(Tooneeljaar 1923-1924.)	
COMMUNE.	NOM DE LA SALLE.	COMMUNE.	NOM DE LA SALLE.
GEMEENTE.	NAAM DER ZAAL.	GEMEENTE.	NAAM DER ZAAL.
PROVINCE D'ANVERS. PROVINCE ANTWERPEN. Anvers. — Antwerpen. Id. Id. Id. Berchem. Id. Id. Hoogstraeten. — Hoogstraeten. Id. Lier. — Lier. Id. Malines. — Mechelen. Merksem. — Merksem. Id. Id. Merplas. — Merksplas. Odegem. — Odegem. Willebroeck. — Willebroeck.		Harelbeke. Menin. — Meenen. Id. Pitthem. — Pitthem. Roulers. — Roeselaere. Thielt. — Tielt. Thourout. — Torhout. Waereghem. — Waregem. Kunst en Vreugd. Den Vlaamschen Leeuw. Casino. Met Hert en Ziel. Zeebrugge Herten. L'Espérance. Gildezaal. Kunst en Eendracht.	
Koninklijke Nederlandsche Schouwburg. Koninklijke Vlaamsche Opera. Schouwburg Volksgebouw. « Van Wezenbeke » zaal. Volkslust. Frascati. Kristen Volkshuis. Sinte-Cecilia. Het Eglantierken. De Valk. Vredenberg. Stadsschouwburg. Socialistisch Volkshuis. Vlaamsch Huis. Doornboom. De Kunstvrienden. Kunst en Vermaak. Scala.		PROVINCE DE LA FLANDRE ORIENTALE. PROVINCE OOST-VLAANDEREN. Gand. — Gent. Wetteren.	
PROVINCE DE BRABANT. PROVINCE BRABANT. Anderlecht. Anderghem. — Onderghem. Id. Bossluit. — Boschvoorde. Ootenberg. — Kortenberg. Goldschenhoven. Hakendover. — Hakendover. Id. Halle. Hoelbaert. — Hoelbaert. Id. Jette-Saint-Pierre. — Sint-Pieters-Jette. Kerkelberg. Linkenbeek. Louvain. — Leuven. Id. Tillemont. — Thienen. Id. Id. Uccle. — Ukkel. Id. Vilvorde. — Vilvoorde. Vissenaeken. — Visseraeken. Wesembeek. — Wezenbeek.		PROVINCE DE HAINAUT PROVINCE HENEGOUW. Acoz. Anderlues. Angre. Baudour. Biuche. Carnières. Chapelle-lez-Herlaimont. Id. Charleroi. Coullet. Courcelles. Guesmes. Id. Dampremy. Id. Dour. Ecaussinnes-d'Eoighien. Familleureux. Fernelles. Fleurus. Id. Id. Fontaine-l'Évêque. Frameries. Ghislainghien. — Gellingen. Ghlin. Gilly. Gosselies. Goy-lez-Piéton. Herchies. Houdeng-Gorgnies. Jumet. Id. Leuze. Marchienne-au-Pont. Maurage. Mons. — Bergen. Mont-sur-Marchienne. Montignies-sur-Sambre. Montigny-le-Tilleul. Pont-à-Celles. Quaregnon. Quévrain. Ransart. Salon Guillaume Pouleur. Maison du Peuple. Salle maison communale. Maison du Peuple. Salle Patria. Maison du Peuple. Maison du Peuple. Salle maison communale. Théâtre des Variétés. Salon Hawotte. Salle hôtel de ville. Grand Salon. Salon de l'Union. La Vigilance. Cercle Saint-Joseph. Maison du Peuple. Théâtre des Variétés. Maison du Peuple. Salon Piehon. Maison du Peuple. Kursaal. Salle Patria. Salle des fêtes de l'hôtel de ville. Maison du Peuple. Salon Papeteux. Salon de l'Union. Salon royal des XXV. Salle des fêtes. Maison du Peuple. Salon J. Mabray-Mauroy. Maison libérale. Cercle Saint-Pierre. Salle Majestic. Cinéma Patria. Salon communal. Cercle Etincelle. Théâtre de Mons. Salon communal. Maison du Peuple. Salon du Casino. Maison du Peuple. Salon du Rivage. Salle de fêtes de l'hôtel de ville. Hôtelierie curieuse.	
PROVINCE DE LA FLANDRE OCCIDENTALE. PROVINCE WEST-VLAANDEREN. Blankenberghe. — Blankenberghe. Bruges. — Brugge. Courtrai. — Kortrijk. Id. Id.		Panthéon-Palace. Stadsschouwburg. De Koddige Kerels. Ons Huis. Stadsschouwburg. Vlaamsch Huis.	

¹ « Arrêté royal du 6 octobre 1923 - Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques. Relevé des salles de spectacles admises comme théâtres réguliers, conformément aux prescriptions du règlement du 24 décembre 1883, mis en rapport avec l'arrêté royal du 30 juin 1892 (Année théâtrale 1923-1924) ; Liste des troupes et sociétés dramatiques reconnues comme régulièrement constituées, conformément à l'article 22 du règlement précité (Année 1923-1924) ; Lijst der tooneeltroepen en maatschappijen welke erkend zijn als regelmatig ingesteld, volgens artikel 22 van voormeld reglement (Tooneeljaar 1923-1924) », in *Moniteur*, 1923.

COMMUNE. — GEMEENTE.	NOM DE LA SALLE. — NAAM DER ZAAL.	COMMUNE. — GEMEENTE.	NOM DE LA SALLE. — NAAM DER ZAAL.
Souvret.	Maison du Peuple.	Liège. — Luik.	Théâtre wallon du Trocadéro.
Tideu.	Salon veuve Carpin.	Id.	Théâtre du Pavillon de Flore.
Tournal. — Doornik.	Salle des Frères.	Id.	Théâtre wallon de la Renommée.
Id.	Théâtre royal.	Id.	Maison du Peuple (Saint-Gilles).
PROVINCE DE LIÈGE.		Id.	Waux Hall de Sainte-Walburge.
PROVINCIE LUIK.		Id.	Cercle Sainte-Marguerite.
Alleur.	Maison du Peuple.	Id.	Salle Patria.
Amay.	Théâtre Maison du Peuple.	Id.	Cercle Godefroid Kurth.
Id.	Salle Reynaert.	Id.	Théâtre royal.
Ans.	Alliance et Progrès.	Id.	Cercle Sainte-Walburge.
Id.	Cercle Saint-Martin.	Id.	Casino royale fanfare.
Anthelt.	L'Aurore socialiste.	Id.	Maison du Peuple.
Aywaille.	Salle de la Renommée.	Id.	Salle veuve Moors.
Basse-Bodeux.	Salle de la Renaissance.	Id.	Maison du Peuple.
Boncelles.	Nouvelle Salle de la Renommée.	Id.	Cercle dramatique.
Bressoux.	Etablissement Bodden.	Id.	Salle Arthur Suray.
Cerexhe-Heuseux.	Salle Gilles Hackin-Grosjean.	Id.	Maison du Peuple.
Chénée.	Théâtre de la Concorde.	Id.	Salle Delcommune.
Comblain-au-Pont.	Salle Sapari.	Id.	Union.
Id.	Maison du Peuple.	Id.	Salle Bourdouxhe.
Id.	L'Espérance.	Id.	Salle Juvigné-Fagard.
Dalhem.	La Renommée.	Id.	Casino de la Renommée.
Id.	Salle des Enfants belges.	Id.	Théâtre de Seraing.
Dolhain-Limbourg.	Kursaal.	Id.	Salle des fêtes de la Maison du Peuple.
Id.	Maison du Cardé.	Id.	Les Echos de la Grotte.
Eben-Emael. — Eben-Emaal.	Salle Jodogne-Dupuis.	Id.	Salle Wilkin.
Ezeux.	Cercle Saint-Michel.	Id.	Salle des Ojoeux luroos.
Fallais.	Salle Pottier.	Id.	Grand Théâtre.
Fiémalte-Grande.	Cercle ouvrier Saint-Jean-Baptiste.	Id.	Maison du Peuple.
Forêt.	Théâtre du Casino.	Id.	L'Avenir.
Id.	Salle Heuse-Spirlet.	Id.	Théâtre du Manège.
Fratture.	Salle Laport.	Id.	Jeunesse de Salat-Anfoine.
Grâce-Berleur.	Maison du Peuple.	Id.	Cercle Saint-Roch.
Id.	Salle Burlet.	Id.	Salle Pottier.
Grivegnée.	Casino du Bois de Breux.	Id.	Union et Agrément.
Haccourt.	La Renommée.	Id.	Salle La Lyre.
Hermalle-sous-Argenteau.	Salle Le Cheval blanc.	Id.	Salle Etienne-Moors.
Herstal.	Cinéma Excelsior.	Id.	
Id.	Casino Charlemagne.	Id.	
Id.	Ruche Herstalienne.	Id.	
Id.	Cercle Saint-Lambert.	Id.	
Heure-le-Romain.	Salle H. Frère-Collinet.	Id.	
Hognoul.	Société d'agrément.	Id.	
Hollogne-aux-Pierres.	Théâtre cinéma Sera Frères.	Id.	
Houtain-Saint-Siméon.	Société Les Montagnards.	Id.	
Huy.	Kursaal.	Id.	
Landen.	Katholiken Kring.	Id.	
Lambermont.	Cercle Saint-Hubert.	Id.	
Les Awirs.	Maison du Peuple.	Id.	

Liste des troupes et sociétés dramatiques reconnues
comme régulièrement constituées, conformément à
l'article 22 du règlement précité.

(Année 1925-1924.)

PROVINCE D'ANVERS.

Anvers. — Théâtre royal français.
Id. — Le Gardénia.

PROVINCE DE BRABANT.

Anderlecht. — Cercle « Le Lys ».
Bruxelles. — Cercle royal « Euterpe ».
Id. — Nateur poét.
Id. — Cercle Thalie.
Ixelles. — Le Rubis.

PROVINCE DE LA FLANDRE OCCIDENTALE.

Coutrai. — Comédia.

COMMUNE. — GEMEENTE.	NOM DE LA SALLE. — NAAM DER ZAAL.
Liège. — Luik.	Théâtre wallon du Trocadéro.
Id.	Théâtre du Pavillon de Flore.
Id.	Théâtre wallon de la Renommée.
Id.	Maison du Peuple (Saint-Gilles).
Id.	Waux Hall de Sainte-Walburge.
Id.	Cercle Sainte-Marguerite.
Id.	Salle Patria.
Id.	Cercle Godefroid Kurth.
Id.	Théâtre royal.
Id.	Cercle Sainte-Walburge.
Id.	Casino royale fanfare.
Id.	Maison du Peuple.
Id.	Salle veuve Moors.
Id.	Maison du Peuple.
Id.	Cercle dramatique.
Id.	Salle Arthur Suray.
Id.	Maison du Peuple.
Id.	Salle Delcommune.
Id.	Union.
Id.	Salle Bourdouxhe.
Id.	Salle Juvigné-Fagard.
Id.	Casino de la Renommée.
Id.	Théâtre de Seraing.
Id.	Salle des fêtes de la Maison du Peuple.
Id.	Les Echos de la Grotte.
Id.	Salle Wilkin.
Id.	Salle des Ojoeux luroos.
Id.	Grand Théâtre.
Id.	Maison du Peuple.
Id.	L'Avenir.
Id.	Théâtre du Palace.
Id.	Théâtre du Manège.
Id.	Jeunesse de Salat-Anfoine.
Id.	Cercle Saint-Roch.
Id.	Salle Pottier.
Id.	Union et Agrément.
Id.	Salle La Lyre.
Id.	Salle Etienne-Moors.

PROVINCE DE LIMBOURG.

PROVINCIE LIMBURG.

Hasselt. | Schoowburg « Der Ware Vrienden »

PROVINCE DE NAMUR.

PROVINCIE NAMEN.

COMMUNE. — GEMEENTE.	NOM DE LA SALLE. — NAAM DER ZAAL.
Andenne.	Maison des ouvriers.
Namur. — Namen.	Théâtre du Kursaal.
Id.	Théâtre de la ville.
Id.	Salle House.

PROVINCE DE HAINAUT.

Acoz. — Le Progrès.
Anderlues. — Pour l'Art et pour le Peuple.
Angre. — Les Résignés.
Baudour. — Les Enfants du Peuple.
Binche. — Cercle catholique.
Carnières. — Germinai.
Chapelle-lez-Herlaimont. — Union socialiste.
Id. — Art et Dévouement.
Charleroi. — Royal Cercle et Théâtre wallons.
Id. — Amical club carolégien.
Coillet. — Cercle wallon.
Courcelles. — Cercle d'Ennery.
Id. — Cercle Wallon « Toudis ».
Cuesmes. — Cercle des Jeunes gens de la royale harmonie.
Id. — Union et Progrès.
Dampremy. — Les Amis du Peuple.
Id. — Cercle Saint-Joseph.
Dour. — Jeune garde socialiste.
Ecaussinnes-d'Enghien. — Comœdia.
Familleureux. — L'Emancipation.

Fleurbaey. — La Gaîté fleurbaeyenne.
 Id. — Ren qu'wallon.
 Fontaine-Evêque. — Les Disciples de Zola.
 Frameries. — La Jeunesse socialiste.
 Ghistelenghen. — Les Aventuriers.
 Ghlin. — Les Bons Camarades.
 Gilly. — Le Coq wallon.
 Gosselies. — Cercle wallon.
 Gout-lez-Pétron. — L'Avenir.
 Herbeles. — La Renaissance.
 Houdeng-Gozgnies. — Art et Action.
 Jumiè. — Cercle Saint-Pierre.
 Leuze. — Les Orphéonistes leuzois.
 Lodelinsart. — Le Progrès.
 Marchienne-au-Pont. — Les Disciples de d'Ennery.
 Id. — Cercle wallon.
 Maurage. — L'Étoile.
 Mons. — L'Union.
 Id. — Théâtre wallon montois.
 Id. — Comœdia.
 Montignies-s/Sambre. — Cercle du Rœclau.
 Id. — La Persévérance.
 Id. — L'Avenir.
 Montignies-le-Tilleul. — Cercle drolatique wallon.
 Id. — Cercle intime de bienfaisance.
 Mont-sur-Marchienne. — Cercle wallon.
 Pont-à-Celles. — Liberté-Egalité.
 Quaregnon. — Les Bons Vivants.
 Quévrain. — L'Union sportive.
 Ransart. — Cercle d'études.
 Soignies. — Apollon.
 Souvret. — Les Disciples d'Emile Zola.
 Tournai. — Devoir et Plaisir.
 Id. — Les VI de l'Union sportive tournaïenne.
 Thén. — La Presse.

PROVINCE DE LIÈGE

Allebr. — Les Amis du Progrès.
 Amay. — L'Idéal.
 Andrimont. — La Gaîté franchimontoise.
 Id. — L'Etoile dramatique.
 Id. — L'Avenir.
 Ans. — Caritas ansois.
 Id. — L'Union dramatique.
 Id. — La Main dans la Main.
 Id. — L'Espoir.
 Anthel. — L'Aurore socialiste.
 Ayennes. — Les Amis réunis.
 Aywaille. — Le Progrès.
 Id. — Le Coq wallon.
 Bois-de-Breux. — Cercle d'agrément.
 Boncelles. — La Concorde.
 Bressoux. — Les XII.
 Cérès-Heuseux. — La Lyre heuseutoise.
 Chénée. — Le Progrès.
 Comblain-au-Pont. — L'Union.
 Dalhem. — Les Artisans réunis.
 Id. — Les Enfants belges.
 Dison. — Les Bons Vivants.
 Dolhain-Limbourg. — Cercle dramatique « Les XX ».
 Eben-Emael. — Les Fanfares d'Eben.
 Flémalle-Grande. — Cercle « Art et Charité ».
 Fraiture. — L'Eclair.
 Grâce-Berleur. — Les Bons Amis.
 Grègnée. — L'Union wallonne.
 Haccourt. — Les Ouvriers amateurs.
 Hallembaye. — L'Alliance.
 Hermalle-sous-Argenteau. — L'Union wallonne.
 Herstal. — Royale dramatique wallonne.
 Id. — Les Enfants de la Cour Pépin.
 Id. — Les Solidaires de la Prévêlle.
 Heure-le-Romain. — Cercle dramatique de l'Aaz.
 Heuseux. — La Lyre heuseutoise.
 Hognoul. — Société d'agrément.
 Hôlogne-aux-Pierres. — L'Union hollonoise.
 Id. — Les Francs Wallons.
 Houtain-Saint-Siméon. — Les Montagnards.
 Jemeppe-s/Meuse. — L'Avenir de la Jeunesse.
 Lambermont. — Cercle Saint-Hubert.
 Les Awirs. — L'Espoir awirien.
 Liège. — Le Perron Liégeois.
 Id. — Les Mutuellistes du Nord.
 Id. — La Fougère.
 Id. — La Pervenche.

FEUILLE

Liège. — Les R'djétons de 1830.
 Id. — Théâtre wallon.
 Id. — Les djonnes Auteurs wallons.
 Id. — Wallons d'vant tot.
 Id. — L'Avant-garde syndicale.
 Id. — La Steule wallonne.
 Id. — Théâtre wallon du Trocadéro.
 Id. — L'Union wallonne.
 Id. — Les Jeunes gens du vestiaire libéral.
 Les Walettes. — Les Amis réunis.
 Limont. — Cercle d'agrément.
 Loncin. — L'Union dramatique.
 Mons-lez-Liège. — En Avant.
 Montegnée. — Les XV intimes.
 Id. — Les Disciples de Ferrer.
 Oreye. — Cercle dramatique.
 Ougrée. — Les Amusants d'Ougrée.
 Péry-Forêt. — L'Espérance.
 Plainevau. — La Loyale.
 Prayon-Trooz. — L'Effort.
 Remouchamps. — Les Echos de la Grotte.
 Renoupré. — La Renaissance.
 Romsée. — Union dramatique.
 Richelle. — Cercle Saint-Firmin.
 Rocourt. — Les Amis de la galie.
 Saint-Nicolas-lez-Liège. — Le Sillon.
 Id. — Les Inseparables.
 Saive. — L'Aurore.
 Salm-Château. — Sam-Po-Tot.
 Seraing. — Les Riqu'wérans.
 Id. — La Scène wallonne.
 Id. — L'Echo du Vallon.
 Id. — Li Prétemps.
 Soumagne. — Les Plathants Wallons.
 Id. — Les Meilleurs amis.
 Souxhon-Flémalle. — L'Echo del Fondrière.
 Verviers. — Les Wallons.
 Id. — Le Sillon.
 Id. — L'Immortelle.
 Id. — La Steule wallonne.
 Ville-au-Bols. — Les Vrais Amis.
 Voroux-Goreux. — Le Réveil.
 Wandre. — Cercle dramatique Saint-Roch.
 Wanne. — Les Djoëux lurons.
 Waremmé (Fallais). — La Gaîté fallaisienne.
 Warêt-Léveque. — Union et Agrément.
 Warnant-Dreye. — L'Union.
 Warsage. — La Lyre.
 Xhendremael. — Le Progrès.

PROVINCE DE LUXEMBOURG

Saint-Pierre. — Vers l'Avenir.
 Vesqueville. — Cercle de Vesqueville.

PROVINCE DE NAMUR

Andenne. — Cercle Sainte Begge.
 Beez. — L'Avenir.
 Gembloux. — L'Essor.
 Namur. — Les Plaigants Wallons.
 Id. — Les Réfis Namurwès.

Lijst der tooneeltroepen en maatschappijen welke erkend zijn als regelmatig ingesteld, volgens artikel 22 van voormeld reglement.

(Tooneeljaar 1923-1924.)

PROVINCE ANTWERPEN

Antwerpen. — De Vrijheidsliefde.
 Id. — Koninklijke Nederlandsche Schouwburg.
 Id. — Koninklijke Vlaamsche Opera.
 Id. — Volksgebouw.
 Id. — De Broedermin.
 Id. — De N. Z. d.
 Id. — De Jonge Tooneelvrienden.
 Id. — Flandria.
 Berchem. — Eu erpla.
 Id. — Soldatenbond.
 Id. — De Bloeiende Wijngaard.
 Id. — De Vlaamsche Kunstminnaars.
 Id. — De Vlaamsche Vrienden.

Hoogstraeten. — Sinte-Cecilia.
 Id. — Het Eglantierken.
 Lier. — Rust-Hoest.
 Id. — De Toey's Vrienden.
 Mechelen. — De Dillezonen.
 Id. — De Dillezonen.
 Id. — De Wijngaard.
 Id. — De Vlaamsche Tooneelstrijders (Café Cosmopolite).
 Id. — Vooruit voor Kunst.
 Id. — De Morgenster.
 Id. — De Noordster.
 Id. — De Vereenigde Vrienden.
 Id. — Kunst en Vermaak.
 Id. — De Vlaamsche Tooneelstrijders (Café Belge).
 Id. — Hendrik Conscience Vrienden.
 Id. — Gelijkbeld en Recht.
 Id. — Jong maar Moedig.
 Id. — Al Groelend Bloeiend.
 Id. — Taal en Vrijheid.
 Id. — De Toekomst.
 Id. — De Vrijheidszonen.
 Id. — De Moedertaal.
 Id. — De Taalzucht.
 Merxem. — Het Vossentooneel.
 Id. — De Volkskreet.
 Id. — Vlaamsch Front.
 Id. — De Vriendenkring.
 Merxplas. — De Kunstvrienden.
 Mortsel. — 't Zal wel gaan.
 Oelegem. — Kunst en Vermaak.
 Willebroeck. — Van Peene's Kring.

PROVINCIE BRABANT.

Anderlecht. — De Zonnestraal.
 Id. — Moedig Vooruit.
 Aenderghem. — Kunst en Vreugd.
 Boschvoorde. — Hoop in de Toekomst.
 Brussel. — De Morgenster.
 Id. — De Kunstvrienden.
 Id. — De Meibloem.
 Id. — De Verbroedering.
 Id. — De Noordster.
 Id. — De Vlamingen.
 Id. — Bond der Westvlamingen.
 Id. — Hoop in de Toekomst.
 Id. — De Jonge Tooneelliefhebbers.
 Cortenberg. — De Verbroedering.
 Elsene. — De Brabantsche Leeuw.
 Erps-Querbs. — Kunst en Moedertaal.
 Evere. — Roos en Elkel.
 Goidsenhoven. — Vooruit.
 Heekendover. — De Korenbloem.
 Halle. — De Eendracht.
 Hoeylaert. — De Jonge Drulvelaar.
 Hougaerde. — Hulp en Bijstand.
 Koekelberg. — Felix Van de Sande's Kring.
 Id. — De Zonnestraal.
 Id. — De Brabantzonen.
 Id. — De Jonge Tooneelliefhebbers.
 Linkebaek. — De Eendracht.
 Louvain (Leuven). — De Jonge Tooneelliefhebbers.
 Id. — De Leuvensche Eendracht.

Louvain (Leuven). — Vooruit voor Kunst.
 Id. — Kunst en Vermaak.
 Id. — De Dillezonen.
 Id. — De Gulden Palm.
 Id. — Kunst na Arbeid.
 Id. — Moed en Vooruitgang.
 Id. — De Rammenassenkring.
 Id. — Albert Grisar'skring.
 Id. — Voor Taal en Kunst.
 Id. — De Morgenster.
 Id. — Bond van de Oud-leerlingen der gemeentescholen van Leuven.
 Id. — Excelsior.
 Id. — De Linde.
 Thienen. — Help u zelve.
 Id. — De Toekomst.
 Id. — Volharding.
 Id. — Vermaak na Arbeid.
 Id. — De Heidebloem.
 Id. — De Morgenster.
 Ukkel. — Eendracht en Werk.
 Id. — De Jonge Tooneelliefhebbers.
 Vilvoorde. — De Violier.
 Vissenaken. — Willen is Kunnen.
 Wezembeek. — De Lustige Ambachtslieden.

PROVINCIE LIMBURG.

Hasselt. — De Ware Vrienden.
 Id. — Minerva.

PROVINCIE LUX.

Landen. — Excelsior.

PROVINCIE OOST-VLAANDEREN.

Gent. — Koninklijke Nederlandsche Schouwburg.
 Wetteren. — Met Tijd en Vlijt.

PROVINCIE WEST-VLAANDEREN.

Adinkerke. — De Duttenkerels.
 Blankenberge. — 't Hedendaagsche.
 Id. — Onder Ons.
 Brugge. — We Willen.
 Id. — Excelsior.
 Kortrijk. — De Kruisbroeders.
 Id. — 't Yzerbloempje.
 Meenen. — Iever en Eendracht.
 Id. — De Kunsminnende Broeders.
 Nieuport. — Rhetorica.
 Oostende. — De Zeestar.
 Id. — Hoop in de Toekomst.
 Id. — Nut en Vermaak.
 Id. — Onder Ons.
 Id. — Van Neste Genootschap.
 Id. — Hendrik Conscience Vrienden.
 Id. — Door Strijd tot Zige.
 Id. — Kunst genegen.
 Puthem. — Met Hert en Ziel.
 Rousselare. — Zeegbare Herten.
 Staden. — Kunst en Broederschap.
 Thielt. — 't Roosje Chebloyt in 't Wilde.
 Thourout. — Sint-Lutgaerde, tooneelgilde.
 Veurne. — Tooneelgilde Sint-Lugardis.

Annexe 16 AR du 31 décembre 1923 – Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques - Règlement¹

126. — 24 mars 1924. — Arrêté royal du 31 décembre 1923 (1). — Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques. — Règlement. (Moniteur des 24-25 mars 1924.)

Albert, etc. Revu Nos arrêtés des 24 décembre 1883 et 30 juin 1892 portant règlement relatif à l'encouragement à l'art et à la littérature dramatiques ;

Vu l'avis de la commission chargée de réviser le dit règlement ;

Sur la proposition de Notre Ministre des sciences et des arts,

Nous avons arrêté et arrêtons :

CHAPITRE I^{er}. — DES MOYENS D'ENCOURAGEMENT.

Art. 1^{er}. Il est alloué pour la représentation des ouvrages dramatiques d'auteurs belges en langue française, en langue néerlandaise ou en wallon, des primes dont le montant sera fixé par arrêté royal, sur la proposition des Comités de lecture compétents.

Ces primes seront, au maximum, de 2,000 francs pour les pièces en un acte, de 4,000 francs pour les pièces en deux actes, de 6,000 francs pour les pièces en trois actes et plus.

Elles seront fixées après la représentation d'épreuve.

Les primes seront réparties sur les vingt premières représentations de l'œuvre primée, organisées dans les conditions prévues par le présent règlement, et pendant trois années consécutives pour les pièces en un ou deux actes et cinq années consécutives pour les pièces en trois actes et plus, à partir de la date de l'arrêté royal allouant la prime.

La représentation d'épreuve, de même que les représentations subséquentes, antérieures à la date de l'arrêté fixant le quantum de la prime, comptent pour la prime. Si, en dernier examen, une pièce admise à la représentation d'épreuve est rejetée, la représentation d'épreuve donne droit aux intéressés à une somme équivalente à la prime minima.

La prime sera donc, au maximum, de cent francs par représentation pour les pièces en un acte, de deux cents francs par représentation pour les pièces en deux actes, et de trois cents francs par représentation pour les pièces en trois actes et plus.

Les primes seront liquidées, moitié au profit de l'auteur, et moitié au profit du directeur de la troupe ou du président de la société dramatique qui aura joué l'œuvre primée.

Indépendamment des primes proprement dites, les Comités de lecture peuvent proposer au Ministre d'allouer des subsides supplémentaires :

1^o Aux auteurs de pièces qui se distinguent par un mérite exceptionnel ;

2^o Aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques reconnues, afin de leur permettre de couvrir en partie les frais de la mise en scène particulièrement onéreuse d'une pièce primée.

Les pièces traduites du français en flamand ou en wallon, du flamand en français ou en wallon, et du wallon en français ou en flamand, sont admises au bénéfice des primes dans les conditions prévues par les précédents articles, pourvu qu'elles aient été examinées et reçues par le Comité de lecture compétent, et que le traducteur ait produit l'autorisation de l'auteur de l'original.

Art. 2. Il sera alloué aux auteurs des pièces primées un subside spécial pour l'impression de leur ouvrage. Ce subside sera de cent francs pour les pièces en un acte, de deux cents francs pour les pièces en deux actes, et de trois cents francs pour les pièces en trois actes et plus.

En échange de cette subvention, les bénéficiaires seront tenus de fournir au Département des sciences et des arts cinquante exemplaires de leur œuvre.

Art. 3. Il peut être alloué sur la proposition des Comités de lecture, des subsides extraordinaires, imputables sur l'excédent du crédit total, aux directeurs de théâtre et aux sociétés dramatiques reconnues, qui se sont distingués par l'éclat des services rendus à la littérature dramatique nationale.

Art. 4. L'allocation des primes et subsides prévus par les articles 1^{er} et 2 du présent règlement est subordonnée aux conditions suivantes :

1^o Que l'ouvrage ait été transmis au Département des sciences et des arts, au plus tard six mois après sa publication ou sa représentation éventuelle en public ;

2^o Qu'il ait fait l'objet de rapports favorables du Comité de lecture compétent ;

3^o Qu'il ait été admis au bénéfice des primes par arrêté royal ;

4^o Que la pièce ait été représentée dans des conditions convenables, à bureau ouvert, sur une scène reconnue, et par une troupe ou une société dramatique régulièrement constituée.

Pour qu'une salle de spectacle puisse être considérée comme théâtre régulier au point de vue de la participation aux primes instituées par le présent règlement, il faut qu'elle possède, au moins, les dimensions indiquées dans le tableau suivant :

Population de la commune.	Dimensions de la scène.			Dimensions de la salle réservée aux spectateurs.
	Largeur entre les décors.	Profondeur entre la rampe et le rideau de fond.	Hauteur du rideau.	
Habitants.	Mètres.	Mètres.	Mètres.	Mètres carrés.
2,500 et au-dessous	4	4	3.50	70
2,501 à 5,000	4	4	4	120
5,001 à 10,000	5	5	5	170
10,001 à 20,000	6	6	6	200
20,001 et au-dessus.	6	6	6	230
Chef-lieux de province de 20,001 et au-dessus	6	6	6	250

Dans le cas où une légère différence serait constatée dans l'une ou l'autre des dimensions établies par le tableau ci-dessus, il pourra être dérogé aux dispositions qui précèdent par Notre Ministre des sciences et des arts.

Les sociétés dramatiques, les directeurs de troupes, les propriétaires ou les locataires de salles de spectacle, qui désirent faire admettre ces salles comme théâtres réguliers, doivent en faire la déclaration à l'administration communale de la localité où la salle est située.

Cette déclaration doit être faite en double expédition, avant le 15 août, et être conforme au modèle joint au présent règlement.

Avant de certifier exacte et véritable la déclaration dont il est parlé ci-dessus, les administrations communales s'assureront que la salle de spectacle, qui en fait l'objet, est convenablement aménagée et pourvue des décors nécessaires ; que, sous le rapport de l'aération, elle se trouve dans des conditions hygiéniques suffisantes et que les dégagements en sont assez nombreux et assez larges pour éviter des malheurs en cas de panique ou d'accident fortuit.

Les administrations communales enverront immédiatement les déclarations de l'espèce au Ministre des sciences et des arts.

Dans le cas où elles ne pourraient les certifier exactes et véritables, elles auront soin d'indiquer les motifs de leur refus dans la colonne réservée aux observations.

Pour qu'une troupe ou société puisse être considérée comme régulièrement constituée au point de vue du droit à la prime, il faut que sa constitution ait été notifiée à l'administration communale. Cette notification sera faite avant le 15 août. Elle sera accompagnée d'une liste contenant, outre le nom et la signature du président ou du directeur, les noms des membres de la troupe ou de la société dramatique.

L'administration communale munira de son certificat et du sceau de la commune la déclaration de la société ou de la troupe, ainsi que la liste des membres ; elle enverra ces deux pièces immédiatement au Département des sciences et des arts ;

5^o Que le programme de la représentation ne comprenne pas plus de trois ouvrages formant au maximum six actes.

¹ « Arrêté royal du 31 décembre 1923 - Encouragements à l'art et à la littérature dramatiques - Règlement », Moniteur du 23-24 mars 1924, in Pasinomie. 1924.

CHAPITRE II. — DE L'EXAMEN DES OUVRAGES DRAMATIQUES ET DU CONTRÔLE DES REPRÉSENTATIONS.

Art. 5. L'appréciation des ouvrages pour lesquels on demande le bénéfice des primes et subsides est confiée à des Comités de lecture.

Ces comités, composés chacun de cinq membres, sont au nombre de trois et prennent la dénomination de :

Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques en langue française ;

Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques en langue flamande ;

Comité pour l'examen des ouvrages dramatiques wallons.

Les membres de ces comités sont nommés par le Roi, sur la proposition de Notre Ministre des sciences et des arts. Leur mandat expire au bout de trois ans, mais est renouvelable. Leurs rapports sont motivés.

A chacun de ces comités est attaché un secrétaire nommé par Notre Ministre, qui fixe son traitement.

Les Comités de lecture délèguent deux de leurs membres au moins à la représentation d'épreuve de toute pièce ayant fait l'objet d'un premier rapport favorable.

Ces délégués font rapport à leur comité respectif sur les qualités scéniques de l'ouvrage, les facilités de réalisation et la valeur de l'interprétation. Ce rapport sert de base aux propositions définitives que le Comité de lecture soumet au Ministre.

Les directeurs de compagnies théâtrales et les sociétés dramatiques reconnues auront à notifier au secrétaire du Comité de lecture compétent, par lettre recommandée, au moins quinze jours à l'avance, le lieu, la date et la composition du spectacle dont fera partie la pièce à primer. Faute de cette notification, la représentation d'épreuve serait considérée comme non avenue.

Les membres des Comités de lecture ont leur entrée libre à toutes les représentations des ouvrages admis au bénéfice des primes à la suite de leur rapport.

CONTRÔLE DES REPRÉSENTATIONS.

Art. 6. Aux autorités communales, le bourgmestre ou son délégué incombera la mission de contrôler, à raison d'une représentation par pièce et par troupe dans leur ressort respectif, après la représentation d'épreuve, les exécutions subsidiaires des pièces admises au bénéfice des primes.

Elles constateront, en outre, si la troupe a reçu de l'auteur l'autorisation de jouer la pièce, et si la scène et la salle continuent à réunir les conditions réglementaires qui en ont permis la reconnaissance.

Les directeurs des compagnies théâtrales et les sociétés dramatiques reconnues auront à notifier aux dites autorités, au moins huit jours à l'avance, par lettre recommandée, la date et la composition du spectacle dont fera partie la pièce primée.

A défaut de cet avis envoyé en temps utile, la prime ne serait pas liquidée.

Une place sera réservée au délégué communal à chaque représentation susceptible de donner lieu à l'allocation des primes.

Le délégué certifiera le fait de la représentation, et sa déclaration sera contresignée par le receveur d'impôts chargé de la perception éventuelle de la taxe sur les spectacles, lequel la fera parvenir à Notre Ministre des sciences et des arts.

Les autorités communales signaleront éventuellement avant le 15 août de chaque année, les directeurs de théâtres et les sociétés dramatiques

qui se sont spécialement distingués par les services rendus à la scène nationale.

Chaque année, avant le 1^{er} octobre, les Comités de lecture adresseront un rapport au Ministre des sciences et des arts sur l'ensemble des représentations primées de l'année théâtrale révolue, en prenant pour base les pièces qui leur ont été soumises et les représentations d'essai auxquelles leurs membres ont assisté.

Ils communiqueront et commenteront les observations présentées par les autorités communales et en tireront les conclusions qu'ils estimeront opportunes, dans l'intérêt du bon fonctionnement de l'attribution des primes et du but éducatif et récréatif que visent ces encouragements.

CHAPITRE III. — DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

Art. 7. Les auteurs qui désirent participer au bénéfice des primes susdites, sont tenus d'envoyer au Département des sciences et des arts un exemplaire de l'ouvrage sur lequel ils fondent leur demande.

Ils devront joindre à cet envoi une déclaration attestant :

1^o Qu'ils sont Belges de naissance ou naturalisés ;

2^o Qu'ils sont les auteurs de l'ouvrage et que celui-ci est complètement original, qu'il n'est ni la traduction ni l'imitation d'une œuvre dramatique déjà représentée ou publiée.

Si le sujet de la pièce a été puisé dans un roman, dans une nouvelle ou dans toute autre publication littéraire, l'auteur doit le déclarer et joindre à son œuvre un exemplaire de l'ouvrage dont il s'est inspiré. De plus, et sauf le cas où l'œuvre originale serait tombée dans le domaine public, il doit justifier du consentement de l'auteur ou de ses ayants droit.

Lorsqu'il s'agit d'un ouvrage remanié ou modifié après un premier examen par le Comité de lecture, les auteurs sont tenus de joindre à l'exemplaire de l'œuvre corrigée le manuscrit ou l'exemplaire primitivement examiné.

Art. 8. Les primes dramatiques doivent être réclamées, sous peine de déchéance, dans le délai de trois mois à partir du jour de la représentation qui y donne droit.

Les déclarations pour le paiement des primes sont rédigées d'après les modèles à déterminer par Notre Ministre des sciences et des arts. Elles porteront l'attestation des membres du Comité de lecture compétent qui ont assisté à la représentation d'épreuve, ou du délégué communal constatant que la représentation a été donnée dans les conditions fixées par le présent règlement et que l'ouvrage a été convenablement interprété.

Si les délégués qui ont assisté à la représentation croient ne pas pouvoir signer l'attestation précitée, ils en donnent immédiatement avis motivé à Notre Ministre des sciences et des arts.

Art. 9. Les manuscrits et les exemplaires des ouvrages admis au bénéfice de primes sont conservés dans les archives des Comités de lecture.

Art. 10. L'année théâtrale prend cours le 1^{er} septembre et finit le 31 août suivant.

DISPOSITIONS TRANSITOIRES.

Art. 11. Les ouvrages dramatiques déjà admis au bénéfice des subsides sous le régime du règlement du 24 décembre 1883, tel qu'il a été modifié par l'arrêté royal du 30 juin 1892, continueront à être soumis aux dispositions du dit règlement.

Sont assimilés à ces ouvrages :

1^o Les œuvres parvenues au Département des sciences et des arts pour être soumises aux Comités de lecture antérieurement à la date de la mise en vigueur du présent règlement.

2^o Les œuvres déjà soumises antérieurement aux Comités de lecture compétents, mais dont les auteurs présenteraient une version modifiée.

Art. 12. Les Comités de lecture pour l'examen des ouvrages dramatiques en langue française, en langue flamande et des ouvrages dramatiques wallons et les commissions dramatiques provinciales actuellement en fonctions continueront à assurer l'application des dispositions de l'ancien règlement aux ouvrages stipulés ci-dessus.

Les Comités de lecture français, flamand et wallon, actuellement en fonctions, seront également compétents pour l'application du présent règlement jusqu'à l'expiration de leur mandat actuel.

Art. 13. Nos arrêtés des 24 décembre 1883 et 30 juin 1892 sont abrogés.

Art. 14. Notre Ministre des sciences et des arts (M. P. Nolx) est chargé de l'exécution du présent arrêté.

A Monsieur le Secrétaire du Comité
pour l'examen des ouvrages dramatiques en langue

Monsieur,

Nous avons l'honneur de porter à votre connaissance que notre troupe (ou société) donnera une représentation de la pièce primée, intitulée; cette représentation aura lieu au théâtre, rue, le à heures.

Un exemplaire de l'affiche (ou du programme) vous est adressé en même temps que la présente communication.

Agréez, Monsieur, l'assurance de notre considération distinguée.

Le directeur du théâtre
(ou le président de la société),
(Signature)

....., le 19.....

N. B. — Pour le Département des sciences et des arts, il suffira d'envoyer une affiche ou le programme de cette représentation avec l'adresse :

A. Monsieur le Ministre des sciences et des arts,
Bruxelles.

(Administration des beaux-arts, des lettres et des bibliothèques publiques.
Encouragements dramatiques.)

Cette pièce devra être parvenue au Département au moins quinze jours francs avant la date de la représentation.

Modèle de la déclaration à fournir en double expédition par les sociétés dramatiques, les directeurs, les propriétaires ou les locataires de salles de spectacle, qui désirent faire admettre ces salles comme théâtres réguliers. (Art. 4.)

Le (ou les) soussigné(s), (qualités), à....., demande(nt) l'admission, comme théâtre régulier, de la salle de spectacle connue sous le nom de..... et située à, rue..... n°.....

	Commune.												
	Population de la commune.												
	<table><tr><th colspan="3">Dimensions de la scène.</th></tr><tr><td>Largeur du rideau.</td><td></td><td></td></tr><tr><td>Hauteur du rideau.</td><td></td><td></td></tr><tr><td>Profondeur entre la rampe et le rideau du fond.</td><td></td><td></td></tr></table>	Dimensions de la scène.			Largeur du rideau.			Hauteur du rideau.			Profondeur entre la rampe et le rideau du fond.		
Dimensions de la scène.													
Largeur du rideau.													
Hauteur du rideau.													
Profondeur entre la rampe et le rideau du fond.													
	Dimension de la partie de la salle réservée aux spectateurs (loges, galeries et places comprises) (en mètres carrés.)												
	Nombre et largeur des portes de sortie.												
	Nombre et largeur des escaliers de dégagement.												
	Colonne réservée aux observations de l'administration municipale.												

Certifié exact et véritable par le(s) soussigné(s).

A, le 19...

(Signature du déclarant).

L'administration communale de certifie exactes et véritables les indications contenues dans la déclaration ci-dessus. Elle certifie en outre que la salle de spectacle, qui fait l'objet de cette déclaration, est convenablement aménagée et meublée des décors nécessaires; elle déclare que, sous le rapport de l'aération, la salle se trouve dans des conditions hygiéniques suffisantes et que les dégagements en sont assez nombreux et assez larges pour éviter des malheurs en cas de panique ou d'accident fortuit. En conséquence, elle propose l'admission de cette salle comme théâtre régulier, au point de vue de l'application des bénéfices par l'arrêté royal du 31 mars 1860.

Par ordonnance :

Le secrétaire.

A....., le 19...

Le bourgmestre,

(Sceau de la commune.)

Liste des ouvrages dramatiques en langue française admis au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860.

N° d'ordre	DESIGNATION DES OUVRAGES	NOMS ET ADRESSES DES AUTEURS	VILLE OU COMMUNE où la représentation d'essai a eu lieu.	SUBSIDE.	DATE de l'arrêté royal d'admission.	DATE à laquelle expire le droit aux subsides.
1	Tu ne tenteras point! proverbe en 1 acte.	Bonhomme, J., r. du Cimetièrre, 17, Bressoux.	Liège.	Maximum.	24 juin 1921.	29 avril 1924

Liste des ouvrages dramatiques wallons admis au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860.

1	Li Discours, comédie en 1 acte.	Laubain, J., Gembloux.	Namur-Salz.	Minimum.	22 janv. 1922.	22 janv. 1925.
2	P'tit Impoyé.	Dausias, Ch. et Lébas, Em., rue des Dominicains, 12, Mons.	Tournai.	Médium.	19 mai 1921.	17 avril 1924.
3	Les Trois Huit, coméd. 3 actes.	Hespe, A., rue Palais St-Jacques, Tournai.	Id.	Id.	19 mai 1921.	17 avril 1924.
4	Po l'Bonheur des Enfants, pièce en 1 acte.	Laubain, J., Gembloux.	Salzannes.	Minimum.	11 juin.	3 avril 1924.
5	Li Playe à Cour, coméd. 1 acte.	Beaufort, D., rue Haute, 88, Ans.	Liège.	Id.	26 novembre.	2 juin.
6	A Botique, comédie en 3 actes.	Bovy, Th., Paris.	Id.	Médium.	26 —	6 janvier.
7	Moncheu Rositasse, com. 1 acte.	Brendel, H., 32, rue des Grands-Champs, St-Nicolas-Liège.	Id.	Id.	26 —	21 août 1923.
8	Mi foume lèt, comédie en 1 acte.	Brixho, A., Chénée (Liège).	Id.	Id.	26 —	21 avril 1924.
9	Inte di nos Otes, tabl. pop., 1 a.	Crahay, A., 300, Prayon-Trooz.	Forêt-Prayon.	Id.	26 —	9 avril 1924.
10	Nos n'avans nin l'temps, comédie en 1 acte.	Déom, C., rue Hesbaye, 117, Liège.	Liège.	Id.	26 —	9 déc. 1923.
11	Les Mas d'Vinte, com. 3 actes.	Déom, C., rue Hesbaye, 117, Liège.	Id.	Maximum.	26 —	27 janv. 1924.
12	Li Rodge Marqué, com. 3 actes.	Legrand, A., r. Ste-Marie, 22, Liège.	Id.	Médium.	26 —	29 septembre.
13	Les Finfinars, comédie 2 actes.	Legrand, J., r. Nysten, 46, Liège.	Id.	Id.	26 —	10 février.
14	Dji m'va marier, comédie 1 acte.	Legrain, A., rue Chevaufosse, 15, Liège.	Dalhem.	Minimum.	26 —	1 ^{er} janvier.
15	Les Trakas del Marène, comédie en 2 actes.	Malcorps, V., rue Ferrer, Seralung-Liège.	Liège.	Id.	26 —	28 oct. 1923.
16	L'Espèch'mint, comédie 1 acte.	Plénus, E., 60, rue G. Chapuis, Seralung.	Liège.	Id.	26 —	11 janv. 1924.
17	Nalôyes d'Orédo, com. 1 acte.	Steenbruggen, Ch., 40, rue Haute-Wex, Orivegnée.	Liège.	Id.	26 —	10 mars.
18	Après Masse, comédie 1 acte.	Tilkin, L., r. Hesbaye, 213, Liège.	Id.	Id.	26 —	31 mars.

Deuxième liste des ouvrages dramatiques wallons admis au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860.

N° d'ordre	DESIGNATION DES OUVRAGES	NOMS ET ADRESSES DES AUTEURS	VILLE OU COMMUNE où la représentation d'essai a eu lieu.	SUBSIDE.	DATE de l'arrêté royal d'admission.	DATE à laquelle expire le droit aux subsides.
1	Dji m'vas marier, com. 1 acte.	H. Câmâ, r. Pavée, 23, Oupeye.	Liège.	Minimum.	10 mars 1922.	10 mars 1925.
2	Mononque di Matche, com. 3 act.	C. Vanbergen; 7, Cloîtres Ste-Croix, Liège.	Id.	Id.	12 janvier.	13 janvier.
3	Rose, comédie en 3 actes.	H. Thuillier, r. Billy, 38, Grivegnée.	Id.	Médium.	18 février.	18 février.
4	Les Hopes de Cour, com. 3 act.	Jules Delboulle, 699, Grand'Route, Prayon-Trooz.	Id.	Id.	17 déc. 1921.	17 déc. 1924.
5	Li Marli, opéra-com. 2 actes.	Joseph Duyssoux, 16, rue de la Vieille Montagne, Liège.	Id.	Id.	24 mars 1922.	24 mars 1925.
6	L'Ouy et Tiesse, com. 1 acte.	Louis Tilkin, 213, r. Hesbaye, Liège.	Id.	Minimum.	5 mai.	25 mai.
7	L'Avierge, di Pise, com. 3 actes.	R. Mignolet, 18, q. de la Goffe, Liège.	Id.	Médium.	24 novembre.	24 novembre.
8	So l'ète de bonheur, com. 1 acte.	Jean Lejeune, Jupille.	Id.	Maximum.	27 nov. 1921.	27 nov. 1924.
9	Tiesse di Moye, pièce patriotiq.	A. Crahay, 300, Prayon-Trooz.	Hersial.	Minimum.	11 nov. 1922.	11 nov. 1925.
10	Tehoulas, comédie 1 acte.	Henri Hurard, 5, rue des Déportés, Verviers.	Liège.	Médium.	25 déc. 1921.	25 déc. 1924.
11	L'Amour Waitive, com. 3 actes.	A. Adolphy, rue de Jehanster, 61, Verviers.	Verviers.	Id.	16 avril 1922.	16 avril 1925.
12	Les Plomes, comédie 3 actes.	Henri Hurard, 5, rue des Déportés, Verviers.	Liège.	Maximum.	10 décembre.	10 décembre.
13	Les Bribeus, tabl. popul. 3 act.	Henri Hurard, 5, rue des Déportés, Verviers.	Id.	Médium.	25 déc. 1921.	25 déc. 1924.
14	Dji vique, comédie 1 acte.	André Legrand, rue Ste-Marie, 22, Liège.	Id.	Minimum.	18 févr. 1922.	18 févr. 1925.
15	Anna, comédie en 2 actes.	C. Vanbergen, 7, Cloîtres Sainte-Croix, Liège.	Id.	Id.	4 nov. 1921.	4 nov. 1924.
16	Li Vix Bwès, com. 3 actes.	Clément Déom, 117, rue de Hesbaye, Liège.	Id.	Maximum.	17 mars 1922.	17 mars 1925.

¹ Anonyme, « Liste des ouvrages dramatiques en langue française admis au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860 ; Liste des ouvrages dramatiques wallons admis au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860 ; Deuxième liste des ouvrages dramatiques wallons admis au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860 ; Lijst der tooneelwerken in het Nederlandsch geschreven en aangenomen tot het genot der premiën ingesteld bij koninklijk besluit van 31 Maart 1860 ; Tweede lijst der tooneelwerken in het Nederlandsch geschreven en aangenomen tot het genot der premiën ingesteld bij koninklijk besluit van 31 Maart 1860 », Annuaire général du spectacle, de la musique et du cinéma. Et annuaire belge de la radiophonie. Répertoire complet des artistes, professeurs, auteurs, compositeurs - Théâtres, Cinémas, Concerts, Music-Halls et Attractions, Bruxelles, Editorial office, H. Wauthoz-Legrand, 1924.

Lijst der tooneelwerken in het Nederlandsch geschreven en aangenomen tot het genot der premien ingesteld bij koninklijk besluit van 31 Maart 1860.

Volgnumm.	NAAM EN HOEDANIGHEID VAN HET WERK	NAAM EN WOONPLAATS VAN DEN SCHRIFTER	STAD OF GEMEENTE waar de proef- verzoening plaats greep.	PREMIËN	Aangenomen bij Koninklijk besluit van	Tijdstip op hetwelk het recht op de premie eindigt.
1	De Verschijning, drama 1 bedr.	Ed. Maibij, Van Volxemlaan, 13, Brussel.	Brussel.	Minimum.	5 April 1922.	5 April 1925.
2	Kleine Burgers, spel 3 bedrijven.	Jef Pauwels, Doverstraat, 28, Anderlecht.	Id.	Id.	8 Febr. 1922.	8 Febr. 1925.
3	De Klapperbeentjes, blijspel in 4 bedrijven.	Ernest Schmidt, 21, Vanderkellenstraat, Antwerpen.	Antwerpen.	Médium.	9 Sept. 1922.	9 Sept. 1925.
4	De Ahtechrist, drama 3 bedrijven.	Ernest Schmidt, 21, Vanderkellenstraat, Antwerpen.	Id.	Id.	28 Jan. 1922.	28 Jan. 1925.
5	De Uilha, spel in 1 bedrijf.	Ernest Schmidt, 21, Vanderkellenstraat, Antwerpen.	Id.	Minimum.	12 April 1921.	12 April 1924.
6	De Mesklau, tooneelspel 3 bedr.	Ernest Schmidt, 21, Vanderkellenstraat, Antwerpen.	Mechelen.	Médium.	6 Febr. 1922.	6 Febr. 1925.
7	Caritate, tooneelspel 3 bedrijven.	Maurits Sabbe, Vrijdagmarkt, 22, Antwerpen.	Brussel.	Id.	3 Jan. 1922.	3 Jan. 1925.
8	Het Nest in de Wolken, blijspel in 1 bedrijf.	A. Vandeven, Oeerddegemvaart, 55, Mechelen.	Mechelen.	Minimum.	5 Febr. 1922.	5 Febr. 1925.
9	Aangeblijzen Liefdevonkjes, blijspel in 3 bedrijven.	B. Swerts, Eendrachtstraat, 41, Merxem bij Antwerpen.	Merxem bij Antwerpen.	Médium.	8 Dec. 1920.	10 Okt. 1923.
10	De Graaf van Caarteghem, kluchtspel in 5 bedrijven.	J. Bruylants, Ballaerstraat, 14, Antwerpen.	Antwerpen.	Id.	8 Dec. 1920.	1 Nov. 1923.
11	De Verzoening, blijspel 1 bedrijf.	A. Maes, Albrechtlaan, 65, Slijkens-Oostende.	Roeselare.	Minimum.	19 Jan. 1921.	23 Nov. 1923.
12	Allies voor de Partij, tooneelspel in 1 bedrijf.	D. Claeys en H. Coopman, Paaschbloemstraat, 60, Schaerbeek.	Brussel.	Id.	30 Maart 1921.	30 Nov. 1923.
13	Het Zwart Schaap, tooneelspel in 3 bedrijven.	J. Haugen, Pantheonlaan, 37, Koekeberg.	Id.	Médium.	30 —	15 Febr. 1924.
14	De Windmolen van Stuyvenberg, spel in 1 bedrijf.	J. Haugen, Pantheonlaan, 37, Koekeberg.	Id.	Minimum.	30 —	5 Okt. 1923.
15	Het Meisje van den Werkbaas, tooneelspel in 4 bedrijven.	A. Bogaerd, Wauthierstraat, 20, Iackem.	Id.	Id.	30 —	12 Jan. 1924.
16	De Zot, spel van het erf.	G. Martens, Zulte (O.-V.).	Leuven.	Médium.	30 —	5 Nov. 1923.
17	De Paus van Hagendonok, stuk in 3 bedrijven.	G. Martens, Zulte (O.-V.).	Antwerpen.	Maximum.	30 —	27 Nov. 1923.
18	Aprileche Grillen, tooneelspel in 1 bedrijf.	J. Pauwels, Doverstraat, 28, Anderlecht.	Brussel.	Minimum.	30 —	15 Febr. 1924.
19	Beschaving, drama in 3 bedrijven.	D. Speelmans, Ketagstraat, 10, Antwerpen.	Id.	Id.	30 —	25 Jan. 1925.
20	Loentje uit 't Memelrijk, blijspel in 1 bedrijf.	G. Martens, Zulte (O.-V.).	Antwerpen.	Médium.	6 April 1921.	27 Nov. 1923.
21	Tilly's Tribulations, blijspel in 3 bedrijven.	E.-W. Schmidt, 21, Vanderkellenstraat, Antwerpen.	Id.	Maximum.	27 Mei 1921.	9 April 1924.
22	Stoops Féel, tooneelspel 3 bedr.	D. Claeys en H. Coopman, Paaschbloemstraat, 60, Schaerbeek.	Gent.	Id.	26 Nov. 1921.	1 Maart 1924.
23	Als de klokken luiden, tooneel in 3 bedrijven.	A. Monet, 56, Brantstraat, Antwerp.	Antwerpen.	Minimum.	24 Dec. 1921.	24 Dec. 1924.

Tweede lijst der tooneelwerken in het Nederlandsch geschreven en aangenomen tot het genot der premien ingesteld bij Koninklijk besluit van 31 Maart 1860.

1	Derby, spel in 4 bedrijven.	G. Martens, Zulte-aan-de-Leie.	Brussel.	Médium.	16 Febr. 1921.	16 Febr. 1924.
2	Het Stille Huile, tooneelspel in 3 bedrijven.	W. Putman, Waeregem.	Brussel.	Id.	14 Febr. 1922.	14 Febr. 1925.
3	Ninon de Lenclos, tooneelstuk in 5 bedrijven.	E. Schmidt, 21, Vanderkellenstraat, Antwerpen.	Antwerpen.	Id.	9 Décembre.	9 Décembre.
4	Aan den Eindpaal, spel 5 bedrijven.	Karel Van Rijn, 57, Brederodestraat, Antwerpen.	Brussel.	Minimum.	30 Jan. 1923.	30 Jan. 1925.
5	Zielegroothed, spel in 1 bedrijf.	Jan Bruylants, Ballaerstraat, 14, Antwerpen.	Gent.	Id.	25 Maart.	25 Maart.
6	Europa Hotel, tooneelspel 3 bedr.	Lode Beekelmans, 8, Valkenbrugstraat, Antwerpen.	Antwerpen.	Médium.	3 Dec. 1922.	3 Dec. 1925.

Annexe 18 Liste des ouvrages dramatiques en langues française, wallonne et flamande admis au bénéfice des primes (1925)¹

Liste des ouvrages dramatiques en langue française admis au bénéfice des primes
instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860

N° d'ordre	DÉSIGNATION DES OUVRAGES	NOMS ET ADRESSES DES AUTEURS	Ville ou Commune où la représen- tation d'essai a eu lieu	SUBSIDE	Date de l'arrêté royal d'admission	Date à laquelle expire le droit aux subsides
1	Face à face, pièce en 3 actes.	Jean Roy, boulevard Elisabeth, 16, à Mons.	Mons	Médium	26 novembre 1922	26 novembre 1925
2	Le Dictateur, pièce en 3 actes.	René Foucart et Jean Seloignes, rue des Boers, Anvers.	Id.	Id.	29 septembre 1924	29 septembre 1927

Liste des ouvrages dramatiques wallons admis au bénéfice des primes
instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860

1	Li Discours, comédie en 1 acte.	Laubain, J., Gembloux.	Namur-Salz- Liège	Minimum	22 janvier 1922	22 janvier 1925
2	DH m'vas marier, comédie en 1 acte.	H. Camal, rue Pavée, 23, Oupeye.	Id.	Minimum	10 mars 1922	10 mars 1925.
3	Mouonque di Matête, com. en 3 actes.	C. Vanbergen, Cloîtres-Sainte-Croix, 7, Liège.	Id.	Id.	13 janvier	13 janvier
4	Rose, comédie en 3 actes.	H. Thuillier, rue Billy, 38, Grivegnée.	Id.	Médium	18 février	18 février
5	Li Mortil, opéra-comédie en 2 actes.	Joseph Duyzeux, rue de la Vieille- Montagne, 16, Liège.	Id.	Id.	24 mars 1922	24 mars 1925
6	L'Ouy et Tiesse, comédie en 1 acte.	Louis Tilkin, rue Hesbaye, 213, Liège.	Id.	Minimum	5 mai	25 mai.
7	L'Avierge di Pae, comédie en 3 actes.	J. Mignolet, q. de la Goffe, 19, Liège.	Id.	Médium	24 novembre	24 novembre
8	Tiesse di Hoye, pièce patriotique en 4 actes.	A. Crahay, 390, Prayon-Trooz.	Hental	Minimum	11 novembre 1922	11 novembre 1925
9	L'Amour Waltive, comédie en 3 actes.	A. Adolphy, rue de Jehanter, 61, Verviers.	Verviers	Id.	16 avril 1922	16 avril 1925
10	Les Plomes, comédie en 3 actes.	Henri Hurard, rue des Déportés, 5, Verviers.	Liège	Maximum	10 décembre	10 décembre
11	Dilivique, comédie en 1 acte.	André Legrand, rue Sainte-Marie, 22, Liège.	Id.	Minimum	18 février 1922	18 février 1925
12	Li Vix Bwès, comédie en 3 actes.	C. Déom, rue de Hesbaye, 117, Liège.	Id.	Maximum	17 mars 1922	17 mars 1925
13	Pleur di Prêlîmpe, pièce en 1 acte.	Maurice Péclens, place Maréchal Foch, 5, Liège.	Id.	Minimum	22 juin 1923	22 juin 1926
14	El Nuteye, pièce en 1 acte.	Id.	Id.	Médium	11 mai 1923	11 mai 1926
15	Mam'zelle, comédie en 1 acte.	Théophile Bovy, rue de Montpensier, 34, Paris.	Id.	Id.	9 novembre 1923	9 novembre 1926
16	Lu Dame du Cour, comédie en 3 actes.	Léon Brasseur, rue des Minières, 20, Verviers.	Verviers	Id.	23 septembre	23 septembre
17	Grand'père, pièce en 3 actes.	Jean Schurgers, Prayon-Trooz.	Forêt-Prayon	Minimum	4 novembre	4 novembre
18	Li Discandje, comédie en 1 acte.	Lucien Maubeuge, rue des Briquet- eries, 60, Seraing.	Liège	Médium	30 novembre	30 novembre
19	L'Efant, comédie en 1 acte.	Gustave Bouchat, rue du Sud, Bailleur (Nord).	Montignies-sur- Sambre	Minimum	27 janvier 1924.	27 janvier 1927
20	Lu bon Berdji, comédie en 3 actes.	Henri Hurard, rue des Déportés, 5, Verviers.	Liège	Maximum	7 décembre 1923	7 décembre 1926
21	A on tourant del Veye, comédie en 1 acte.	Louis Leket, rue Papillon, 70, Se- raing.	Id.	Minimum	25 janvier 1924	25 janvier 1927
22	Nos avans des d'gits, comédie en 1 acte.	Joseph Laubain, Gembloux.	Namur	Médium	27 avril 1924	27 avril 1927
23	C'est l'vie, comédie en 1 acte.	Joseph Laubain, Gembloux.	Liège	Minimum	14 mars 1924	14 mars 1927
24	Viker, comédie en 1 acte.	Id. id.	Id.	Médium	28 mars 1924	28 mars 1927
25	Li Vi fonden (Po l'patriey), drame en 4 actes.	A. Tilkin, rue Maghin, 62, Liège.	Id.	Maximum	21 mars 1924	21 mars 1927
26	Li Male Cohe, pièce en 3 actes.	J. Médard, rue Lambert le Bègue, 26, Liège.	Id.	Minimum	7 mars 1924	7 mars 1927
27	Nouk ou tos les deus, comédie en 1 acte.	Henri Broudel, r. des Grands Champs, 32, Saint-Nicolas-Liège.	Id.	Id.	10 juillet 1924	10 juillet 1927
28	Pou s'pape, comédie dramatique en 2 actes et 3 tableaux.	Fernand Visoult, Longue rue d'Ar- gile, 358, Anvers.	Couillet	Maximum	28 septembre 1924	28 septembre 1927
29	Ele tousse, comédie en 3 actes.	Louis Leket, rue Papillon, 70, Seraing.	Seraing	Id.	19 octobre 1924	19 octobre 1929
30	As vers volets, comédie en 4 actes.	Henri Hurard, rue des Déportés, 5, Verviers.	Liège	Id.	7 novembre 1924	7 novembre 1929

¹ Anonyme, « Liste des ouvrages dramatiques en langue française admis au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860 ; Liste des ouvrages dramatiques wallons admis au bénéfice des primes instituées par l'arrêté royal du 31 mars 1860 ; Lijst der tooneelwerken in het Nederlandsch geschreven en aangenomen tot het genot der premiën ingesteld bij koninklijk besluit van 31 Maart 1860 », Annuaire général du spectacle, de la musique et du cinéma. Répertoire complet des artistes, professeurs, auteurs, compositeurs - Théâtres, Cinémas, Concerts, Music-Halls et Attractions, Bruxelles, Editorial office, H. Wauthoz-Légrand, 1925.

**Lijst der tooneelwerken in het Nederlandsch geschreven en aangenomen tot het genot
der premiën ingesteld bij koninklijk besluit van 31 Maart 1860**

Volgnummer	NAAM EN HOEDANIGHEID VAN HET WERK	NAAM EN WOONPLAATS VAN DEN SCHRIJVER	Stad of Gemeente waar de proefvertooning plaatsgreep	PREMIËN	Aangenomen bij koninklijk besluit van	Tijdstip op hetwelk het recht op de premie eindigt
1	De Verschijning, drama in 1 bedrijf.	Ed. Mathijs, Van Volzevlaan, 13, Brussel.	Brussel	Minimum	5 April 1922	5 April 1925.
2	Kleine Burgers, spel in 3 bedrijven.	Jef Pauwels, Doverstraat, 28, Anderlecht.	Id.	Id.	8 Februari 1922	8 Februari 1925.
3	De Klapperbeentjes, blijspel in 4 bedrijven.	Ernest Schmidt, Vanderkeilenstraat, 21, Antwerpen.	Antwerpen	Medium	9 Sept. 1922	9 Sept. 1925.
4	De Antechrist, drama in 3 bedrijven.	Ernest Schmidt, Vanderkeilenstraat, 21, Antwerpen.	Id.	Id.	28 Januari 1922	28 Januari 1925.
5	De Mesken, tooneelspel in 3 bedr.	Ernest Schmidt, Vanderkeilenstraat, 21, Antwerpen.	Mechelen	Medium	6 Februari 1922	6 Februari 1925.
6	Caritate, tooneelspel in 3 bedrijven.	Maurits Sabbe, Vrijdagmarkt, 22, Antwerpen.	Brussel	Id.	3 Januari 1922	3 Januari 1925.
7	Het Nest in de Wolken, blijspel in 1 bedrijf.	A. Vandeven, Geerdegemvaart, 22, Mechelen.	Mechelen	Minimum	5 Februari 1922	5 Februari 1925.
8	Het Stille Huis, tooneelspel in 3 bedrijven.	W. Putman, Waregem.	Brussel	Medium	14 Februari 1922	14 Februari 1925.
9	Nanon de Lenclos, tooneelspel in 5 bedrijven.	E. Schmidt, Vanderkeilenstraat, 21, Antwerpen.	Antwerpen	Id.	9 December	9 December.
10	Aan den Eendpaal, spel in 5 bedrijven.	Karel Van Rijn, Broderodestraat, 57, Antwerpen.	Brussel	Minimum	30 Januari 1923	30 Januari 1926.
11	Zielegrootheid, spel in 1 bedrijf.	Jen Bruylants, Ballaerstraat, 14, Antwerpen.	Gent	Id.	25 Maart	25 Maart.
12	Europa Hotel, tooneelspel in 3 bedr.	Lode Baekelmans, Valkenburgstraat, 8, Antwerpen.	Antwerpen	Medium	3 Dec. 1922.	3 Dec. 1925.
13	De Docter van den Vlasboer, spel in 3 bedrijven.	Lodewyk Scheltjens, Ruppelmonde.	Lier	Id.	1 October 1923.	1 October 1926.
14	De Sterkeman, blijspel in 1 bedrijf.	Gaston Martens, Zulte-aan-de-Leye.	Brussel	Minimum	13 Nov. 1923.	13 Nov. 1926.
15	Standverschil, tooneelspel in 3 bedrijven.	Alfons Maes, Albrechtlaan, 65, Slijkens-Oostende.	Id.	Id.	13 —	13 —
16	De Blauwe Schuyte, fantastische leveninwijdag in 3 bedrijven.	Lode Baekelmans, Valkenburgstraat, 8, Antwerpen.	Antwerpen	Id.	13 October 1923.	13 October 1926
17	Sint-Pietersnacht, drama in 3 bedrijven.	Gaston Martens, Zulte-aan-de-Leye.	Brussel	Medium	14 Nov.	14 Nov.
18	Dievegge, spel in 3 bedrijven.	Alfred Bogaerd, Wauthierstraat, 20, Laken.	Id.	Id.	19 Dec.	19 Dec.
19	Kermisleven, spel in 1 bedrijf.	Gaston Martens, Zulte-aan-de-Leye.	Id.	Minimum	14 Nov.	14 Nov.
20	Niet steeds, spel in 1 bedrijf.	Fr. Gevels, Ninooische steenweg, 179, St-Jans-Molenbeek.	Id.	.	5 Februari 1924.	5 Februari 1927.
21	Mama's kind, tragi-comedie in 3 bedrijven.	Willem Putman, Waregem.	Thienen	Maximum	16 Januari.	6 Januari.
22	De Twee Vrienden en de Vrouw, spel in 5 bedrijven.	Ernest Schmidt, Vanderkeilenstraat, 21, Antwerpen.	Antwerpen	Medium	24 Nov. 1923.	24 Nov. 1926.
23	Reinaud en Renilde, sprookje in 1 bedrijf.	Ward Schouteden, Etterbeekschelaan, 117, Brussel.	Mechelen	Id.	25 Februari 1924.	26 Februar 1927.
24	Melvuur, zaagspel in 2 bedrijven.	Pol de Mont, Ommeganckstraat, 30, Antwerpen.	Antwerpen	Id.	12 Januari.	12 Januari.
25	Slaagette, tooneelspel in 3 bedrijven.	Jef Horemans, Victor Driessenstraat, 10, Antwerpen.	Mechelen	Maximum	27 April 1924	27 April 1927.
26	De Giftmeester, tooneelstuk in 1 bedrijf.	Ernest Schmidt, Vanderkeilenstraat, 21, Antwerpen.	Gent	Id.	7 October 1924.	7 October 1927.
27	De Zonderlinge Gast, dramatisch spel in 3 bedrijven.	A. Vandevelde, Rozier, 37, Antwerpen.	Leuven	Id.	10 Septemb. 1924	10 Septemb. 1927

Annexe 19 AR du 20 juillet 1926 abrogeant les arrêtés relatifs à l'encouragement à l'art et à la littérature dramatiques¹

330. — 20 juillet 1926. — Arrêté royal abrogeant les arrêtés relatifs à l'encouragement à l'art et à la littérature dramatiques. (Moniteur des 6-7 septembre 1926.)

Albert, etc. Vu Notre arrêté du 31 décembre 1923; Considérant que les primes d'encouragement à l'art et à la littérature dramatiques furent instituées, il y a quarante-trois ans, en vue de favoriser le développement du théâtre national; que ce but se trouvant aujourd'hui atteint, tant du point de vue des sociétés que de celui des auteurs, l'aide de l'Etat n'est plus nécessaire aux progrès de l'activité dramatique, tout au moins sous la forme en cause;

Sur la proposition de Notre Ministre des sciences et des arts,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1^{er}. Notre arrêté du 31 décembre 1923, portant revision de Nos arrêtés des 24 décembre 1883 et 30 juin 1892, relatifs aux encouragements à l'art et à la littérature dramatiques, est abrogé.

Art. 2. Les arrêtés d'application, pris en exécution des arrêtés susdits, cesseront de sortir leurs effets à dater du 1^{er} janvier 1927.

Art. 3. Notre Ministre des sciences et des arts (M. CAM. HUYSMANS) est chargé de l'exécution du présent arrêté.

¹ « Arrêté Royal du 20 juillet 1926 abrogeant les arrêtés relatifs à l'encouragement à l'art et à la littérature dramatiques ».

Ce programme avait été arrêté au cours de réunions tenues à l'initiative de Monsieur le Directeur Wartique, Attaché aux Lettres Wallonnes.

Il prévoyait :

Beaux-Arts et Lettres :

a) crédit de 100.000 fr. en faveur des Lettres wallonnes, affecté :

1) à l'organisation d'un concours littéraire (prose, poésie, théâtre) selon la formule suivante :

à l'échelon provincial : 5.000 fr. par fédération y prenant part, les œuvres des auteurs d'une même province étant jugées par le jury désigné par la fédération intéressée ;
à l'échelon national : les œuvres classées premières dans chacune des fédérations participantes sont ensuite jugées par un jury désigné par l'U. N. F. W. : Prix : 5.000 fr. soit un crédit global de 30.000 fr. (plan provincial : 25.000 — national : 5.000).

2) à l'aide aux écrivains, sous forme d'achats d'œuvres d'une réelle valeur littéraire : 50.000 fr.

3) à l'organisation du congrès annuel de littérature et d'art dramatique wallons : 20.000 fr.

b) crédit pour l'organisation du concours spécial de littérature dramatique pour la désignation de la pièce en un acte à imposer aux finalistes du Grand Prix du Roi Albert :

5.000 fr.

c) crédit pour le Prix annuel de Littérature wallonne (*actuellement ce Prix est toujours « biennal »*) : 30.000 fr.

d) Bourse de voyage : 20.000 fr.

e) crédit pour un Prix quinquennal de Littérature wallonne (consécration de fin de carrière) : 30.000 fr. (depuis des années également, nous demandons la création de ce Prix).

Education populaire :

a) concours national d'art dramatique wallon « Grand Prix du Roi Albert » : 50.000 fr.

b) crédit pour l'organisation de concours fédéraux d'art dramatique wallon : 50.000 fr.

c) subvention pour les activités de l'U. N. F. W., des fédérations et des cercles affiliés, sur le plan éducatif (manifestations rentrant dans le cadre des loisirs du travailleur : spectacles, conférences, fêtes intimes, etc.) : 50.000 fr.

(ce montant compenserait la suppression des subventions naguère accordées par les Beaux-Arts concurremment avec l'Education populaire).

D'autres initiatives pourraient mériter l'aide des Pouvoirs publics, telles les manifestations à l'occasion des 25^e, 50^e, 75^e anniversaires de sociétés, etc. Les demandes seraient soumises au département compétent le moment venu.

¹ Chermanne (Émile), « Rapport de M. Chermanne, Extension du service des Lettres wallonnes - Subvention en faveur des Lettres wallonnes - Prix officiels de Littérature wallonne », Royale Fédération Wallonne Littéraire et Dramatique de la Province de Liège (dir.), XXIV^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons organisé à Liège, les 12 et 13 juin 1954. Sous le Haut Patronage du Ministère de l'Instruction publique, de l'Administration provinciale de Liège, de l'Administration communale de Liège. Compte-rendu, Liège, Imprimerie Dehousse, 1954.

	Radio-Namur	Radio-Liège	Radio-Mons
Saison d'octobre 1956 à fin mai 1957	Nombre d'émissions dialectales	11	28
	Nombre d'actes	20	34
	Autres	+ 1 jeu radiophonique	+ Électre
	Nombre d'heures	-	-
Saison d'octobre 1957 à mai 1958	Nombre d'émissions dialectales	34	34
	Nombre d'actes	34	69
		dont	dont
		Pièces en trois actes	Pièces en trois actes
		Pièces en deux actes	Pièces en deux actes
		Pièces en un acte	Pièces en un acte
		10	5
		5	-
		29	19
	Autres	+ les émissions dialectales (« Salade aux crêtons »)	+ 2 cabarets + 9 émissions de littérature wallonne
	Nombre d'heures	21 ca	+ 13 cabarets + des chroniques littéraires (nombre non précisé)
		35 ca	33 ca

SERVICE DE LA BIBLIOTHEQUE

Ouvrages reçus récemment en hommage sympathique des auteurs.

— De M. Claude ROGER-MARX: « Simba » pièce en 3 actes, créée au Colomblé (2 hommes, 1 femme) — « Biens Oisifs » un acte gai créé au Studio des Champs Elysées (4 hommes, 1 femme.)

Nous recommandons tout particulièrement ces œuvres aux cercles qui veulent donner du beau théâtre. Grandes facilités d'autorisation et droits raisonnables. Se recommander de la FISTA.

— De M. Marcel DUBOIS — « Il faut bien vivre » (comédie en 1 acte créée au Théâtre Albert Ier) (4 hommes). — « Le Diagnostic », comédie en 1 acte, 4 hommes — « La Soirée de Gala », drame en 2 actes (4 hommes).

Droits d'auteurs raisonnables. Se recommander de la FISTA. Toutes facilités d'autorisation.

SERVICE DES AUTORISATIONS

Nous avons le plaisir de porter à la connaissance des cercles fédérés que le privilège pour l'œuvre très délicate: « La Châtelaine de Shenstone » vient d'être acquis par le sympathique directeur M. Charles MAHIEU, rue de Cureghem, 13, Bruxelles.

Monsieur Mahieu accorde toute sa sympathie aux groupements sains d'artistes et a une estime toute particulière pour les sociétés fédérées, en faveur desquelles il consentira des droits de privilège spéciaux.

Nous pouvons donc recommander tout spécialement « La Châtelaine de Shenstone » à nos sociétés. C'est une pièce merveilleuse, pouvant être jouée devant tous les publics et, somme toute, assez facile à monter.

Prière de s'adresser à notre administration M. Renaux, rue Scallquin, n. 27 à Bruxelles, lequel fera toutes démarches utiles auprès de M. Charles Mahieu. Indiquer la date, la salle et la localité. Nous rappelons que les droits de privilège se paient en sus des droits d'auteur.



Trophée National

(Coupe du Roi)

REGLEMENT GENERAL

EXECUTION

10.) Les sociétés admises à participer à cette compétition auront à jouer, de préférence dans leur localité, une pièce de trois actes au moins, de leur choix, et comportant un minimum de 5 éléments marquants licenciés.

Toute initiative leur est laissée quant aux mise en scène, décors, éclairages etc.

Le public sera admis à la représentation.

Les sociétés sont de même autorisées à faire connaître que leur spectacle servira à juger leur effort et les fait participer aux jouées nationales.

11.) Les sociétés mettront à la disposition des membres du Jury, du Commissaire général et du ou des délégués de la F. N. les places nécessaires pour entendre le spectacle dans les meilleures conditions.

12.) La société concurrente se mettra en rapport avec le commissaire général en vue de la réception et du logement éventuels du jury et des délégués de la F. N.

13.) Il est recommandé, spécialement en ce qui concerne les cercles de Province, de faire choix des samedis ou dimanches pour cette représentation.

INSCRIPTIONS

14.) Les inscriptions sont reçues par écrit chez le Commissaire général au plus tard un mois avant la date de la représentation.

En cas de similitude de dates, la société inscrite la première aura la priorité.

15.) Ne seront admises à concourir pour le Trophée National que les sociétés jouissant d'une notoriété suffisante au jugement du Comité d'organisation.

Auprès des sociétés non admises à concourir la première année, il sera désigné un délégué, chargé de se rendre compte de la valeur de leur spectacle et de faire rapport sur leur admission éventuelle à la compétition de l'année suivante.

1.) Il est institué entre toutes les sociétés Dramatiques Belges d'Amateurs régulièrement fédérées, une compétition annuelle déterminée par le présent règlement et désignée sous le titre de

TROPHÉE NATIONAL D'ART DRAMATIQUE

2.) Cette compétition, dont l'objet est une coupe en argent massif, don de S.M. le Roi des Belges, a lieu entre le 1er octobre et le 30 avril.

3.) Il ne s'agit pas de concours ni de tournoi mais d'une récompense Nationale et Fédérale décernée annuellement à la Société d'Amateurs, affiliée à la F.N. ayant donné la meilleure représentation dramatique de la saison en conformité avec le présent règlement.

COMITE D'HONNEUR

4.) Un comité d'honneur et de patronage pourra être constitué suivant les nécessités. Il sera toujours modifiable. Toute latitude sera laissée en ce sens au Comité de la F.N.

COMITE D'ORGANISATION

5.) Le comité de la F. N. formera le comité d'organisation.

6.) Il pourra désigner une commission choisie dans son sein pour s'occuper plus spécialement de l'organisation des compétitions.

7.) Il lui sera également permis de faire appel à toute personne apte à l'aider moralement, techniquement ou financièrement pour une meilleure organisation.

8.) Un ou plusieurs délégués du Jury pourront de même être adjoints au Comité.

9.) Il sera de plus désigné parmi les membres du comité en 'activité' ou en ayant fait partie, un commissaire général chargé de coordonner l'organisation et d'en tenir le secrétariat.

Il fera à ce titre partie du Comité de la F. N.

¹ Fortin (Eugène) et Darding G. (F.), « Trophée National (Coupe du Roi). Règlement général », Pro Arte, 7e année, n° 68, janvier 1932.

18.) La société concurrente devra faire accompagner sa demande d'inscription d'un dossier, établi sur des formules fournies par la F.N. et comportant en ordre principal les conditions et renseignements suivants :

- Nom et adresse de la société.
- Date de sa fondation.
- Eventuellement, les récompenses obtenues aux concours de la FISTA.
- Titre de la pièce choisie, nombre d'actes auteur (s), etc. (La brochure pourra être demandée en communication).
- La liste nominative, ajouter éventuellement les pseudonymes, des éléments devant prendre part à la représentation avec professions et adresses ainsi que le numéro de leur carte de licence de l'année en cours. (Ces cartes seront communiquées au délégué fédéral lors de la représentation).

Cette liste pourra être modifiée ultérieurement au cas où des amateurs seraient empêchés mais les rectifications devront être immédiatement portées à la connaissance du comité et toujours accompagnées des renseignements ci-dessus.

f) Toutes indications au sujet de la localité, de la salle, de l'heure du spectacle de la durée approximative.

g) Divers détails qui peuvent être intéressants.

17.) La société aura après accord du Comité à verser à titre de droit d'inscription une somme de 200 francs à la Trésorerie de la F.N.

18.) Tous les éléments masculins participant à un tel spectacle doivent être porteurs d'une licence fédérale de l'année en cours au nom de leur cercle.

En ce qui concerne les concours féminins, sont autorisées à prendre part aux épreuves des dames, même non licenciées, à la condition qu'elles n'aient pas appartenu depuis le 1er janvier 1920 à aucun théâtre régulier, ni à aucune tournée régulière.

19.) En faisant parvenir leur adhésion au concours, les Sociétés devront déclarer par écrit avoir pris connaissance du présent règlement et prendre l'engagement d'honneur de s'y soumettre.

La contravention aux présentes conditions constatée avant la proclamation des résultats, entraînera la disqualification de la société qui ne pourra, en aucun cas réclamer la restitution du droit d'inscription.

Si elle n'est connue qu'après l'attribution du trophée, le comité rendra un jugement pouvant aller jusqu'à l'exclusion définitive de la société en faute.

JURY

Les membres du jury seront désignés annuellement en principe au nombre de 7. Ils seront choisis parmi les personnalités du monde artistique, littéraire et théâtral.

Leur grande compétence et leur impartialité mettront leurs jugements à l'abri de toute critique.

22.) Il sera fait choix d'un président et d'un vice-président du jury.

23.) Pour chaque spectacle à juger, le jury se déplacera au nombre de trois jurés minimum suivant les instructions du comité.

Les frais de ces déplacements seront supportés autant qu'il se pourra par la caisse spéciale du concours et éventuellement par celle de la Fédération.

24.) Le jury sera accompagné, autant que possible, par le commissaire général ou le délégué du Comité. Pour ces déplacements une part d'intervention de la caisse sera également prévue.

25.) A l'issue du spectacle, le jury établira ses cotes suivant le tableau ci-dessous.

Les feuilles signées seront réunies par le Pt du jury et mises sous double enveloppe scellée, laquelle devra parvenir dans un délai minimum au Président de la F.N.

27.) Le jury se basera sur les éléments d'appréciation suivants (voir pour chaque cote.)

Pour donner le maximum il faut l'extraordinaire les 9/10 seront justifiées par la perfection, les 6/10 pour une bonne qualité sans éclat mais sans grande faute.

28.) Moins il y aura de personnages dans la pièce présentée plus le jury sera sévère sur les points c, d, e, f, g, h, i, k, et m.

RESULTATS ET RECOMPENSES

29.) Les enveloppes contenant les cotes du jury et portant le nom de la société seront gardées fermées par le président de la F.N.

30.) A une date choisie par le Comité et en principe la plus tôt possible après la dernière représentation de la saison, le comité se réunira avec le ou les délégués du jury pour assister au dépouillement et aux opérations.

31.) Les totaux de chaque juré d'un même spectacle seront additionnés et la somme divisée par le nombre de jurés pour donner ainsi la moyenne.

32.) Le Cercle ayant obtenu le plus de points sera déclaré lauréat.

En cas de résultats similaires la société ayant obtenu la plus forte cote dans les Nos a, b, j, additionnés aura la priorité. Si l'ex-aequo persistait, elle serait attribuée à la société ayant présenté le plus d'éléments licenciés.

26.) TABLEAU DES COTES

a) Choix de la pièce ... 20 points

b) Style et atmosphère ... 20 points

c) Homogénéité d'interprétation ... 10 points

d) Qualité de la distribution 10 points

e) Diction ... 10 points

f) Expression dans la diction 10 points

g) Mémoire ... 10 points

h) Expression dans la physiologie et dans les gestes ... 10 points

i) Maquillage ... 10 points

j) Ambiance ... 20 points

k) Evolution des personnages 20 points

l) Meubles et accessoires ... 10 points

m) Costumes ... 10 points

n) Nombre d'amateurs licenciés au Cercle concurrent et constituant l'interprétation parlante (texte personnel) ... 1 point par élément

(1) Le choix de la pièce doit montrer que la Société fait un effort vers l'Art ou présente une œuvre d'un mérite réel.

(2) L'interprétation générale doit être adéquate à la tendance de l'œuvre et laisser percevoir comment elle a été comprise.

(3) Le physique ou les qualités des éléments doivent être adaptés aux personnages qu'ils représentent.

(4) Le maquillage, pose de la barbe, ou de la perruque doivent être soignés pour donner l'illusion de la réalité.

(5) L'ambiance est créée par les décors, les garnitures, les bibelots, les tapis, ou les accessoires adéquats les bruits, etc. L'ambiance peut être créée même dans des tentures. C'est l'affaire du metteur en scène.

(6) Ils doivent être en rapport avec le sujet de la pièce. Riches, pauvres ou bourgeois. Il faut des tapis, des tableaux ou il n'en faut pas suivant l'intérieur où se passe l'action.

(7) Idem pour les costumes qui doivent être en rapport avec le personnage représenté.

La plus d'éléments licenciés.
La société déclarée première ré-
cevra en dépôt pour une année le Tro-
phée national d'Art Dramatique. La
médaillon d'or fédérale et un diplôme
d'honneur.

Les autres sociétés concurrentes
obtiennent les 8/10 des points au
concours recevront la médaille fédérale
d'argent et un diplôme de mérite.

La remise des récompenses se
fera avec toute la solennité désirable
à la journée fédérale d'octobre.
Une représentation de gala sera organi-
sée par les soins et aux frais de la Fé-
dération dans un théâtre de Bruxelles.
En principe, la société triomphatrice
donnera le spectacle primé. En cas
d'empêchement, il sera fait appel à
une société primée à désigner par le
jury.

Le commissaire général aidé du
Comité sera l'organisateur de ce specta-
cle.

Les frais inhérents à la Société jou-
eront sur seront remboursés. La Recette
acquise à la Caisse Spéciale du
Concours. Toutefois le comité pour-
ra décider d'attribuer tout ou partie du
bénéfice à des oeuvres.

Des subventions et dons pourront
être sollicités ou acceptés pour la Cais-
se en question.

CONTENTIEUX

38.) Toute réclamation devra être a-
dressée au Président de la F. N. accom-
pagnée d'une somme de 25 frs qui sera
remboursée si la réclamation est fon-
dée.

Celle-ci sera examinée scrupuleuse-
ment par le comité qui y donnera la
suite qu'elle comporte. Les décisions
sont sans appel.

39.) Dans les 15 jours de la procla-
mation des résultats la moyenne des
points pourra être transmise aux Socié-
tés qui en feront la demande écrite,
mais seulement pour leur représenta-
tion ; les points d'un cercle ne pouvant
être communiqués à un autre cercle.

40.) La Société détentrice du trophée
sera tenue de l'entretenir en bon état,
de n'y faire aucune gravure ni ins-
cription, de le faire assurer à ses frais
pour une valeur qui sera déterminée
lors de la remise des récompenses.

Elle devra de plus la rapporter ou
la renvoyer à ses frais à Bruxelles en-
tre les mains du Président de F. N.
au plus tard le matin de la journée
fédérale désignée à l'article 32.

Au cas où la compétition ne pourrait
avoir lieu pour quelque raison que ce
soit, la coupe devra cependant être re-
mise ou renvoyée par la Société déten-
trice au Président de la F. N. à une
date qui serait déterminée.

41.) Des modifications pourront être
apportées par le comité au présent
règlement pour une meilleure organisa-
tion.

42.) En cas de différence d'interpré-
tation d'un article c'est l'avis du Co-
mité de la F. N. qui prévaudra.

43.) Le Comité de la F. N. est char-
gé de l'application du présent règle-
ment et de trancher sans appel tout
cas non prévu.

La compétition est déclarée ouverte
dès maintenant, pour l'année 1932. El-
le se terminera le 30 avril.

Par décision du C. A. de la F. N. C.
en date du 6 janvier, et en applica-
tion des articles 6 et 9 du règlement,
la commission spéciale pour le Tro-
phée National est ainsi composée :
commissaire-général : M. Henri Dewal-
de, MM. Vloebergh, Rimbaut, Collin
Serwy, Boodts, Beterams, Titeca, Mel-
chior.

Toutes les communications, deman-
des de renseignements, inscriptions,
etc... doivent être adressées à M. Henri
Dewalde, commissaire-général Boule-
vard A Max, 8 Bruxelles.

Pour le Conseil d'Administration

Le Président	Le Secrétaire-général
E. FORTIN	F. DARDIN G.

Listes des Sociétés Affiliées

BAISY-THY

« Les Bons Vivants » : René Collin, Régisseur.

BRAINE LE CHATEAU

« Les Joyeux Brains » : Prés. Robert Baudine.

BRUXELLES

« Union Nationale Wallonne » : Prés. Franklin, 17, rue des Ursulines.

« Ligue Wallonne de St-Josse » : Prés. Pascal, 21, Place St-Josse.

« Association Wallonne Personnel-Etat » : Prés. Legros, 30, Rue Gabrielle Petit.

« Cercle Wallon d'Anderlecht » : Hissel, 38, rue Bara.

« Ligue Wallonne d'Etterbeek » : Tychon E. Prés., 42, rue de L'Orient.

« Ligue Wallonne d'Ixelles » : Prés. Bouvet, 9, rue du Peuplier.

« Cercle Royal Verviltois » : Prés. Demoulin, 15, Avenue Fonsny.

« La Roulotte Wallonne » : Prés. M. Esser, 213, Rue Gaucheret.

« Cercle Montois » : Prés. Carez, 46, Boulevard de Neuport.

« Les Tournaisiens sont là » : Prés. A. Lesné, 46, rue des Garennes à Boisfort.

« Les Wallons du Centre » : Prés. Lequeux, 74, Avenue Prudent Bols à Laeken.

« Le Vieux Chêne » : Prés. Timmermans, 43, Rue Edith Caveil à Uccle.

« Wallonia » : Prés. Marsick, 46, Chaussée d'Helmet à Schaerbeek.

« Les Aclots » : Prés. A. Toussaint, 10, Avenue Hippolyte Limbourg.

« Les Namurois de St-Gilles » : Prés. Arthur Potier, 40, Rue D'Albanie.

« Association des Ecrivains wallons anciens combattants » : Prés. Oscar Lacroix, 41, rue de Lausanne.

« Nameur po tot » : Prés. Albert Robert, 8, Avenue Mont-Kennel.

« Union Bruchoise » : Prés. René Legaux, 336, Rue Gray.

« Cercle Leuzois » : Prés. Labit St-Gilles, 42, Rue Chennraets.

CEROUX-MOUSTY

« Int' nos autes » : Trésorier : Devaert 27, Chaussée Provinciale à Mousty lez-Ottignies.

COURT-ST-ETIENNE

« L'Élan-Wallon » : Prés. Hector Renacle, 6, rue du Calvaire.

« La Galeté » : Prés. Joseph Stoufs névociant à Court-St-Étienne.

FONTENY

« Union dramatique de Fonteny » : Secrétaire : Eugène Dumonceau.

GREZ-DOICEAU

« Les Riverains de la Dyle » : Prés. Jules Degodt à Gastuche.

« Les Gais Lurons » : Directeur : Maurice Enklebert à Gastuche.

JAUCHELETTE

« Les Amis Réunis » : Secrétaire : Auguste Dendooven.

JODOIGNE

« Sté Royale l'Harmonie » : Prés. :

Luc. Duchesne.

« Plaisir et Charité » : Prés. F. Jacquemot, 41, rue St-Jean.

LOUPOIGNE

« La Tempérance », Sté Royale : Prés. Jules Stassin, 118 Rue Daumerie Loupoigne.

MARILLES

« L'Espérance » : Directeur : Emile Mottequin à Marilles Parnasse 20.

« Club L'Alliance » : Prés. T. Hécour à Marilles-Nodreng.

NIVELLES

« Les Travailleurs Réunis » : Prés. Joseph Leherste Grand'Place à Nivelles.

« Bric-Broc » : Prés. : G. Billa.

« Junior » : Prés. Louis Saintes rue Théodore Berthels.

« Coemédia » : Prés. Maurice Goché Boulevard des Arbalétriers.

« Les XIII » : Prés. J. Coppens 132 Faubourg de Namur.

« Le Réveil Postal » : Prés. G. Lié-tart, Chemin Delfosse.

« La Nouvelle Gavotte » Prés. Léon Canelle, rue de Soignies.

« Patrie » : Prés. Lacroix à Lillois.

« Le Jass » : Prés. Van Gemeert rue des Poulées.

« Le Foyer Populaire » : Prés. : G. Barbier rue de Namur.

« Jeune Alliance Paysanne » : Ernest Paulus à Baisy-Thy.

« Les Amis de la Concorde » : Prés. Gougnyard. Délégué : René Ringot rue de Charleroi.

« Patronage St-Louis » : Mr l'abbé Delvaux.

OTTIGNIES

« Excelsior » : Prés. Joseph Modave 19 Route Provinciale à Ottignies.

« Le Réveil » : Président : Emile Clément.

« Les Gais Lurons » : Prés. Léon Baudot à Stimont -Ottignies.

SAINTES

« L'Alliance Saintoise » : Délégué : Drucet Grand'Place à Saintes.

TANGISSART

« La Renaissance » : Sec. Anselme Lavery à Tangissart-Laroche, (Brabant).

TUBIZE

« La Renaissance » : Cercle Royal Prés. G. Lobbé.

VILLERS-LA-VILLE

« Les Sans-Gêne » : Prés. N. Watteux, Chef de gare à Tilly.

WAVRE

« Cercle St-Jean-Berckmans » : Prés. F. Lamart, Chaussée de Gastuche à Basse-Wavre.

« Les Vrais Philantropes » : Dessy 10, rue Haute à Wavre.

« Les Turbulents » : Secrétaire : F. Wéry, 2, rue de la Gendarmerie, à Wavre.

« Les Joyeux Amis de St-Michel » : Prés. Facq, 2, Rue des Fontaines Wavre.

WATERLOO

« Les Sans-Souci » : Prés. : Raoul Voussure à Waterloo. (Centre).

¹ Anonyme, « Liste des Sociétés affiliées [à la Fédération du Brabant] », in *Ibid.*, 5e année, n° 51, juillet 1930.

Liste des œuvres soumises à l'appréciation du jury du concours de littérature dramatique belge organisé en 1941 par la Fédération Nationale des Cercles Dramatiques de Langue Française (Société Royale)

La Bague	Gui Fadeux
Si cette histoire vous amuse...	Gérard Des Marex
Pour vivre heureux	Jules Evrard
Enfin seuls ! ou Une belle nuit de noces	François Ista
L'Imprévu	Auguste Mignon
Franc Quartier Or sur Gueules	Marcel Laurent
La Colombe Noire	J. A. C. Landoy
L'Amour attend	Ch. Georg. Bronne
Amour d'Artiste	Henri Beuel
Première Scène	Maurice Stenier
Charles La Folie	Geo. Walt. Debève
Une Femme se meurt	idem
Le Collier d'Ermesinde	idem
De l'Audace, disait Danton	José Mirval
Je possède aujourd'hui	Yol. Demeulder
Le Camarde	idem
La Nièce de Monseigneur	Georges Desplas
La Visite du Diable	René Hensenne
Sous la Conscience	Vict. J.J. Schmitt
Bric à Brac	Louis Martin
Une Nuit de Carnaval	Phil. de Spinola
Le Livre d'Images	Ch. Georg. Bronne
Les Génies	Jos. Simonet
Battez vos Femmes	Henri Wilmotte
Madame Pic, Astronome	idem
Quand les Feuilles tombent	Jos. Simonet
Star	idem
Symphonie	José Delarsey
La Dame Verte	Bernard Marchès
L'Île des Roses	Alice Blaise
La Folle Hôtesse	José Delarsey
Mouvement Perpétuel	Gui. Fadeux
Dernier Rendez-vous	Ch. Georg. Bronne
N'avez-vous pas oublié ?	Paul Brohée
Prisonnier Chéri	José Mirval
Notre Cher Disparu	Jules Gille
Examen pré-nuptial	Albert Patte
L'Héroïque Détour	Edouard Hermès
Traqué	Eugène Fortin
Après la Pluie	P. J. Jacquemin
Trois Amoureux... Trois !	Jules Gille
Un Cadavre bien vivant	Etienne Set
Le Conte de la Nuit Bleue	Pierre Givraisne
Clairette	Adelin Bayot
La Marotte d'Isabelle	Jos. Alph. Collet
Au Pays de Gaillac	Char. Desbonnets
English Tailor	Jules Gille
Henry Vieuxtemps	Alice Blaise

Le Sacrifice	Edouard Stubbe
Nous, les Fonctionnaires	Jules Gille
Tante Marie	Alph. Jos. Collet
Drame de la Mer	Jehan Mezam
L'Ame Sœur ou l'Agence Matrimoniale	idem
Suis-je trompé ?	idem
Article désintéressé	idem
Un Mariage par Amour	idem
Les Projets avortés	idem
La Déception de Claudine	idem
Tout sourit aux audacieux	idem
La Méprise	idem
Il faut marier belle-maman ou La Vengeance d'un gendre	idem
Meurtre dans la Loge	idem
Deux Couverts	idem
Le Meurtre de M. Machin	idem
Samedi, cinq heures	Adolphe Lousberg
Jenny m'appelle	Edouard Hebdin
La Guérison	Jos. Goessens
Une Escapade	Georges Eraers
Le Bavard et l'Inconnue	Louis Lahaye
Sur un Banc	Charles Mahieu
Soirée d'Adieu	A. Thome
L'Eléphant rouge	Edouard Hebdin
Le Joli Piège	Raoul Defleur
Une invention sensationnelle	Legrain de Sable
Lever de Rideau	R. Poncy

Toutes ces pièces sont en lecture à la Bibliothèque Fédérale.

¹ Liste des œuvres envoyées au Concours de littérature dramatique belge. Vox Theatri.



Les Loisirs de l'Ouvrier dans la Province de Liège.

Certains cercles fédérés ont sollicité notre intervention auprès de l'Oeuvre provinciale des Loisirs de l'Ouvrier en vue de leur faire confier la composition de la partie récréative du programme de certaines séances organisées par cet organisme.

Nous avons pris des renseignements à ce sujet. Les troupes sont généralement engagées par les comités locaux et non par la direction de l'Oeuvre provinciale. Nos sociétés devraient donc faire des offres à ces Comités locaux. Dans ce but, nous publions ci-après la liste des Comités, avec adresse du correspondant.

Pour être prises en considération, les offres doivent mentionner les titres des œuvres proposées, nom de l'auteur, nombre de personnages, montant du droit d'auteur, nombre d'actes et somme globale réclamée pour interprétation (déplacements, coiffure, perruques, etc compris).

ANTHEIT : Secrét. M. Daxhelet, instituteur à Antheit.
BEN-AHIN : Secrét. M. Gérard, instituteur, Ahin.
BERLOZ : Président, M. Riga Lavigne à Berloz.
BETTINCOURT : Secrétaire : M. Lambotte, instituteur, Bettincourt.

BEYNE-HEUSAY : Secrétaire : M. Bertrand, instituteur, Beyne-Heusay.
CORNESSE : Secrétaire : M. le Secrétaire Communal Cornesse (Pepinster).
COUTHUIN : Secrétaire : M. Tannier-Goffin à Surlemmez-Couthuin.
ENGIS : M. Poot, Maison du Peuple, Engis.
FALAIS : M. Robert, président à Falais.
FLÉRON : M. Micheroux, secrétaire instituteur à Fléron.
FIZE-FONTAINE : M. Chabot, Secrétaire à Fize-Fontaine.
FLEMALLE-HIE : Président M. Gonda, bourgmestre.
GRACE-BERLEUR : Président, M. Martens, bourgmestre.
HAMOIR : Secrétaire : M. Raymond Bernard à Hamoir.
HANNUUT : Trésorier : M. Victor Flagothier à Hannut.
HERON : M. Genicot, secrétaire à Héron.
HOLLOGNE-sur-GEER : Secrétaire : M. Micha à Hollogne sur Geer.
HORION-HOZEMONT : Monsieur Vandenberg, instituteur, Cahnottes, Horion-Hozémont.
JEMEPPE : Secrétaire : M. Logen, rue du Bois à Jemeppe.
LES AWIRS : Secrétaire : M. Herbillon, Sart d'Avette, Les Awirs.
LIEGE : M. Louis Fraigneux, Echevin de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Boulevard de la Sauvenière, 117, Liège.

MOHA : Secrétaire M. Guisse, à Moha.
OUGREÉ : Secrétaire : M. Burtin, instituteur rue de la Colline, à Ougrée.
RICHELLE : Secrétaire : M. R. Trignon à Richelle.
ROSOUX-CRÉNEWIK : Secrétaire : M. Nivelles rue du Bois à Rosoux-Crenwick.
SERAING : MAISON des LOISIRS : Œuvre provinciale des Loisirs, rue Darchis 33, Liège.
SEILLES : Secrétaire : M. Jules Leclercq instituteur.
SOU MAGNE : Secrétaire : M. Petit, rue J. Jaurès à Micheroux.
SOUXHON : M. Marchai, Secrétaire, Maison du Peuple, à Souxhon.
SPRIMONT : Président : M. Potier, bourgmestre.
THEUX : Monsieur Froidecoeur, échevin à Juslenville-Theux.
TILLEUR : Secrétaire : M. Wieten, instituteur rue de Rotheux à Seraing.
THANGE : Secrétaire : M. Dauvin, instituteur à Thange.
VOTTEM : Président : M. Boclinville, bourgmestre à Vottem.
WARNANT-DREYE : Secrétaire : M. Gihoul à Warnant-Dreye.

Nous allons en outre nous efforcer d'établir la liste des Cercles Franklin et autres organismes qui organisent régulièrement des séances avec le concours des sociétés dramatiques.

¹ Anonyme, « Les loisirs de l'ouvrier dans la Province de Liège », Pro Arte, 8e année, n° 79, janvier 1933, p. [15].

XVIII^{me} Congrès et XII^{me} Concours Internationaux de la Fédération Internationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs

PALMARES

Classe A (Mixte Hommes et Dames)

Classe A (Mixte Hommes et Dames)
DIVISION HORS-CONCOURS
Challenge International de la
Fédération des Sociétés Liégeoises
RENNES-COMEDIA

PIECES AU CHOIX
DIVISION EXCELLENCE

1^{er} prix : ART ET THEATRE DE TOULOUSE

2^e prix : DIVISION SUPERIEURE

3^e prix : MUSE, LAUSANNE-GRUISES

4^e prix : LA GIRONDE (BORDEAUX)

5^e prix : LA JEUNE COMEDIE, AMIENS

6^e prix : ART ET ACTION

7^e prix : MOULINS-BOGNIEN

8^e prix : LA COCCINELLE, RENNES

9^e prix : LA GRANDE HARMONIE, BRUXELLES

10^e prix : COMPAGNIE THEATRALE CAMOU

11^e prix : IMPAGNIE THEATRALE CAMOU

12^e prix : LES AMIS DES ARTS, BREST

13^e prix : UNION DRAMATIQUE, JEMAPPES

14^e prix : ETINCELLE, BRUXELLES

15^e prix : COMEDIA, COURTHAI

16^e prix : CERCLE INTIME, Montigny-le-Tilleul

17^e prix : JEUNESSE LYRIQUE de Vincennes

18^e prix : COMEDIA, MONTLUÇON

19^e prix : PREMIERE DIVISION

20^e prix : LES IMPAYABLES, BRUXELLES

21^e prix : AVANT-SCENE DE NANCY

22^e prix : PATRONAGES LAIQUES DE TROYES

23^e prix : CERCLE LITTERAIRE ET ARTIS-
TIQUE, MONCEAU-sur-SAMBRE

24^e prix : LES VI, DE TOURNAI

25^e prix : LA LITTERAIRE

26^e prix : LE THEATRE, Aix-en-Provence

27^e prix : LES AMIS DU THEATRE

28^e prix : LIQUE DES FOILLES DE FRANCE

29^e prix : STELLA MONTREUX

30^e prix : LES AMIS DE LA GAIETE

31^e prix : VILRY-le-François

32^e prix : DEUXIEME DIVISION

33^e prix : WALLONS TOUJOURS, LIEGE

34^e prix : Foyer Artistique, ARRAS

35^e prix : LES ANCIENS DU BOULEVARD

36^e prix : DE LA REINE, VERSAILLES

37^e prix : LYON-THEATRE

38^e prix : COMEDIA-CLUB, ANNONAY

39^e prix : CERCLE DRAMATIQUE

40^e prix : TROISIEME DIVISION

41^e prix : COMEDIA, LIEGE

42^e prix : LES JOYEUSES CIGALES, LYON

43^e prix : CERCLE ARTISTIQUE, BESANCON

44^e prix : COMEDIA, AIX-LES-BAINS

45^e prix : PHILIA, BRUXELLES

46^e prix : LE THEATRE ARTISTIQUE DE

SAINT LOIS, SAINT-LO

47^e prix : PIÈCE IMPOSÉE

48^e prix : DIVISION EXCELLENCE

49^e prix : ART ET THEATRE, DE TOULOUSE

50^e prix : DIVISION SUPERIEURE

51^e prix : 1^{er} prix ex-aequo : LA COCCINELLE, RENNES

52^e prix : COMPAGNIE THEATRALE CAMOU

53^e prix : 1^{er} prix ex-aequo : LES AMIS DES ARTS, BREST

54^e prix : UNION DRAMATIQUE, JEMAPPES

55^e prix : 2^e prix ex-aequo : LA GIRONDE, BORDEAUX

56^e prix : LA MUSE, DE LAUSANNE

57^e prix : 3^e prix ex-aequo : LA GRANDE HARMONIE, BRUXELLES

58^e prix : THALIE ET MELPOMENE, BRUXELLES

59^e prix : ETINCELLE, BRUXELLES

1^{er} accessit : JEUNE COMEDIE, AMIENS

2^e accessit : PREMIERE DIVISION

3^e accessit : 1^{er} prix ex-aequo : LES IMPAYABLES, BRUXELLES

4^e accessit : CERCLE LITTERAIRE ET ARTIS-
TIQUE, MONCEAU-sur-SAMBRE

5^e accessit : LES AMIS DU THEATRE

6^e accessit : AIX-en-Provence

7^e accessit : 3^e prix : PATRONAGES LAIQUES, TROYES

8^e accessit : LIQUE DES FOILLES DE FRANCE

9^e accessit : AVANT-SCENE, NANCY

10^e accessit : 1^{er} accessit ex-aequo : LES AMIS DE LA GAIETE

11^e accessit : VILRY-le-François

12^e accessit : LES VI, DE TOURNAI

13^e accessit : 2^e accessit ex-aequo : STELLA MONTREUX

14^e accessit : LES AMIS DU THEATRE, MODLINS

15^e accessit : LA LITTERAIRE, La Chaux-de-Fonds

16^e accessit : DEUXIEME DIVISION

17^e accessit : 1^{er} prix ex-aequo : WALLONS TOUJOURS, LIEGE

18^e accessit : 1^{er} prix : LES ANCIENS DU BOULEVARD

19^e accessit : DE LA REINE, VERSAILLES

20^e accessit : 2^e prix ex-aequo : Foyer Litteraire, ARRAS

21^e accessit : LYON-THEATRE

22^e accessit : 3^e prix : COMEDIA CLUB ANNONAY

23^e accessit : 1^{er} accessit : CERCLE DRAMATIQUE de Rodange

24^e accessit : TROISIEME DIVISION

25^e accessit : 1^{er} prix ex-aequo : COMEDIA, AIX-LES-BAINS

26^e accessit : 1^{er} prix : COMEDIA, LIEGE

27^e accessit : 1^{er} accessit ex-aequo : LE THEATRE ARTISTIQUE

28^e accessit : DE SAINT-LOIS, SAINT-LO

29^e accessit : CLUB ARTISTIQUE, BESANCON

30^e accessit : LES JOYEUSES CIGALES, LYON

31^e accessit : 1^{er} accessit : PHILIA, BRUXELLES

32^e accessit : 2^e accessit : 1^{er} prix : PIÈCE IMPOSÉE

33^e accessit : DIVISION SUPERIEURE

34^e accessit : 1^{er} prix : ETINCELLE, BRUXELLES

35^e accessit : 3^e prix : LA LYRE, LIEGE

36^e accessit : 1^{er} accessit : CERCLE AMICAL DE LA JEUNESSE

37^e accessit : LYRIQUE, VINCENNES

38^e accessit : PREMIERE DIVISION

39^e accessit : 1^{er} prix : JEUNESSE ARTISTIQUE, MONTLUÇON

40^e accessit : 2^e prix : LA RAMPE, MARSEILLE

41^e accessit : 3^e prix : LE Foyer, ANGLEUR

42^e accessit : DEUXIEME DIVISION

43^e accessit : 1^{er} prix ex-aequo avec félicitations

du jury : AVANT-SCENE, NANCY

44^e accessit : 1^{er} prix : JEUNESSE ARTISTIQUE

DE MONTLUÇON

45^e accessit : 3^e prix : SOPHIA, BRUXELLES

46^e accessit : 1^{er} accessit : COMEDIA-CLUB, ANNONAY

47^e accessit : 1^{re} mention : LES VRAIS PHILANTHROPIES

48^e accessit : Wavre

49^e accessit : TROISIEME DIVISION

50^e accessit : 1^{er} prix : EN AVANT, MONS-CROTTEUX

51^e accessit : 2^e prix : LA GAIETE FLEURUSIENNE, Fleurus

52^e accessit : 3^e prix : TOUJOURS MIEUX, ANDERLUE

53^e accessit : 1^{er} accessit : LE THEATRE ARTISTIQUE

DE SAINT-LOIS, SAINT-LO

54^e accessit : Section B (Pièces au choix)

55^e accessit : DIVISION SUPERIEURE

56^e accessit : 1^{er} prix : ETINCELLE DE BRUXELLES

57^e accessit : 2^e prix : LA JEUNESSE LYRIQUE

DE VINCENNES

58^e accessit : 3^e prix : LA LYRE DE LIEGE

59^e accessit : PREMIERE DIVISION

60^e accessit : 1^{er} prix : JEUNESSE ARTISTIQUE

DE MONTLUÇON

61^e accessit : 2^e prix : LA RAMPE DE MARSEILLE

3^e prix : LE Foyer, ANGLEUR

DEUXIEME DIVISION

1^{er} prix ex-aequo : SOPHIA, BRUXELLES

2^e prix ex-aequo : AVANT-SCENE DE NANCY

3^e prix ex-aequo : JEUNESSE ARTISTIQUE

DE MONTLUÇON

4^e prix : COMEDIA CLUB ANNONAY

5^e prix : LES VRAIS PHILANTHROPIES, Wavre

6^e prix : TROISIEME DIVISION

7^e prix : EN AVANT, Mons-Les-Liege

8^e prix : 2^e prix : TRETEAU ARTISTIQUE DE

SAINT-LOIS, SAINT-LO

9^e prix : 3^e prix : TOUJOURS MIEUX, ANDERLUE

10^e prix : 1^{er} accessit : LA GAIETE FLEURUSIENNE, Fleurus

11^e prix : Section C (Sociétés Féminines)

12^e prix : 1^{er} prix ex-aequo : LA JEUNE COMEDIE, AMIENS

13^e prix : 1^{er} prix : LE Foyer, ANGLEUR

14^e prix : 2^e prix : LA RAMPE, MARSEILLE

15^e prix : AVANT-SCENE, NANCY

16^e prix : 3^e prix : LA JEUNESSE LYRIQUE,

de Vincennes

17^e prix : Concours d'Honneur

18^e prix : Première section (divisions excellence

et supérieure)

19^e prix : 1^{er} prix (Challenge International Hen

ri L'Esperance) : LA COCCINELLE, RENNES

20^e prix : 2^e prix : LES AMIS DES ARTS, BREST

21^e prix : 3^e prix : ART ET ACTION

22^e prix : MOULINS-BOGNIEN

23^e prix : 1^{er} accessit : COMPAGNIE THEATRALE CAMOU

24^e prix : 1^{re} mention : LA MUSE DE LAUSANNE

25^e prix : Deuxième section (première et

deuxième divisions)

26^e prix : 1^{er} prix : JEUNESSE ARTISTIQUE DE

MONTLUÇON (1^{er} groupe)

27^e prix : 2^e prix : LES ANCIENS DU BOULEVARD

DE LA REINE, VERSAILLES

28^e prix : 3^e prix : WALLONS TOUJOURS, LIEGE

29^e prix : 1^{er} accessit : LES IMPAYABLES, BRUXELLES

30^e prix : 1^{re} mention : JEUNESSE ARTISTIQUE DE

MONTLUÇON (2^e groupe)

31^e prix : 2^e mention : L'AVANT-SCENE, NANCY

32^e prix : Grand Prix du Roi des Belges

33^e prix : LES AMIS DES ARTS DE BREST

34^e prix : Challenge offert par la Fédération

Anglaise :

35^e prix : Amicale des Arts, Roubaix

36^e prix : DIVISION SUPERIEURE

37^e prix : OPERETTE AVEC CHOEURS

38^e prix : 1^{er} prix : AMICALE DES ARTS, ROUBAIX

39^e prix : OPERETTE SANS CHOEURS

40^e prix : 2^e prix : LA RAMPE DE MARSEILLE

41^e prix : Section hors-classe de Propagande

42^e prix : Française

43^e prix : Prix Van Aerschot

44^e prix : COMPAGNIE BELLUGUE DE

BARCELONE

45^e prix : Coupe Masrera et Carreras

46^e prix : COMEDIA, COURTHAI

¹Anonyme, « XVIII^e Congrès et XII^e Concours Internationaux de la Fédération Internationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs », Pro Arte, 5^e année, n° 51, juillet 1930.

Catalogue de la Bibliothèque

de la

Régionale du Hainaut

de la F.N.C.D.

AUTEURS	TITRES	GENRE	actes	hommes	femmes	enfants	numéros
A							
L. Aderer et A. Ephraïm	1887	coméd.	1	4	3		E 9
Henri Anaya	Un œuf pour quatre	coméd.	1	4			C20
A. Allais et T. Bernard	Silvère	pièce	1	3	1		H19
Georges Ancoy	Grand'mère	coméd.	3	3	8		G29
Aubanel et Airne	Le pain du péché	drame	4	3	3	5	G 2
Emile Augier	Madame Caverlet	pièce	4	8	2		G30
E. Augier et J. Sandeau	Le Gendre de M. Poirier	coméd.	4	10	1		E23
L. Autiegon	L'Amour au poste	coméd.	1	4	1		E13
"	Times is money	coméd.	1	1	2		E16
"	Les caprices de Madame	coméd.	1	2	1		E22
"	Chez le dentiste	coméd.	1	1	1		F27
"	Rompons !	coméd.	1	1	1		G 3
B							
Albert Bailly	La Guerre	coméd.	3	4	2		A14 et A15
André Bardé	Le Cavalier Floche	vaudev.	1	11	3		D30
Th. Barrière et E. Capendu	Les Deux Bonshommes	coméd.	4	11	5		F 2
Th. Barrière et E. Goudinet	Tête de Linotte	coméd.	3	5	6		A16
Serge Bascot	L'Auberge Rouge	drame	2	7	2		A27
Bayard et de Biéville	Un Fils de Famille	com.-v.	3	7	4		A22
Franz Beauvallet	Le Forgeron de Châteaudun	drame	5	10	5		A24
"	"	drame	5	10	5		A25
Louis Bénéra	Les Goujons	coméd.	1	4	4		B 3
Tristan Bernard	Les Coteaux de Médoc	coméd.	1	2	1		A20
"	Les Coteaux de Médoc	coméd.	1	2	1		B 1
"	L'Anglais tel qu'on le parle	vaude.	1	8	2		B 4
Arthur Bernède	Sous l'Epaulette	drame	5	23	7		A17
G. Beer et L. Verneuil	La Charette Anglaise	coméd.	3	7	4		A21
Henri Bertin	Le Clairon	drame	1	4	1		A19
"	La Brigande	drame	1	3	2		A23
Bertot et Graivil	Maître et Valets	à propos	1	en v.	3		A18
Alex Bisson	Le Bon Juge	coméd.	3	14	3		A2, A4, A5
"	Le Député de Bonbignac	coméd.	3	5	1		A 3
A. Bisson et A. Leclercq	Jaques	coméd.	3	7	7		A10
A. Bisson et A. Mars	Les surprises du divorce	coméd.	3	6	5		A12
A. Bisson et G. Thurner	Docteur !...	coméd.	1	3	2		A6, A7
"	Mouton !...	coméd.	1	3	2		A8, A9
André Bisson	La Recrus	coméd.	1	5	1		A11
Félix Bodson	Frère François Rabelais	coméd.	3	13	4		A29
"	(en vers)						
"	La leçon du Cid	coméd.	1	17	8		A29
"	(en vers)						
Th. Botrel	La Cour du Roi Pétard	coméd.	3	16	6		A29
Georges Bols	Jean Kermar	com.-dr.	3	9			A28
Brière	L'Echarpe Noire	drame	1	8	2		A 1
"	Le Berceau	coméd.	3	4	4		A13
"	La Robe Rouge	pièce	4	13	6		H13, A28
C							
Camille	Le Solitaire des Tombeaux	drame	3	16			F 2
Céart Henry	Tout pour l'Honneur	drame	1	7	2		D 7
"	Tout pour l'Honneur	drame	3	8	3		F18
Robert Chavray	Papa Mulet	pièce	3	8	3		E23
Henri Chivot	Les locataires de M. Blondeau	vaude.	5	12	11		E 2
P. Chals et J. Leroux	Le Droit de Tuer	coméd.	1	3	2		D26
André Coelt	Maître Ant. Van Dyck	C/Histor.					
J. Conté et J. Gallien	Pendant l'Orage	en vers	3	9	2		D25
Modeste Colruyt	Chez nos Vieux	drame	1	3			E 7
Romain Coelus	Coeur à Coeur	tabl.	1	4	2		F16
J. Conté et J. Aimée	Les Espions	pièce	3	7	4		I 6
Georges Courtelline	Un Client Sérieux	coméd.	1	8	3		D26
"	Un Client Sérieux	coméd.	1	8			D15
"	La Paix chez soi.	coméd.	1	1	1		D20
"	Les Boulingrin	vaude.	1	2	3		E 4
"	Théodore cherche des allumettes	coméd.	1	2			E14
"	L'Article 330.	coméd.	1	4			E15
G. Courtelline et E. Torres	Les Gaîtés de l'Escadron	t. mil.	1	4			H6
G. Courtelline et Vebor	Le Gendarme est sans pitié	com. 3 et 9T	21	1			H21
Charles Gros	Blancheton père et fils	fant.	1	14	4		H22
Alph. Crozière	L'Obsession	mon-					F21
"	L'Imprudente Baignade	com.	1	7			G21

¹ Anonyme, « Catalogue de la Bibliothèque de la Régionale du Hainaut de la F.N.C.D. », Pro Arte, 7e année, n° 72, mai 1932.

AUTEURS	TITRES	GENRE	actes	hommes	femmes	enfants	numéros
D							
Emile de Ghardin	Le supplice d'une femme	drame	3	3	3		E30
Mme E. de Ghardin	La Jolie fait peur	coméd.	1	3	3		D10
	La Jolie fait peur						D11
	La Jolie fait peur						D12
	La Jolie fait peur						D13
	La Jolie fait peur						D14
	La Jolie fait peur						D15
A. De Lorde et H. Bauche	Les nuits rouges de la Tcheka	drame	2	15	9		E12
G. De Monthéau	La forêt de Senart	drame	3	9	1		E27
E. de Montépin et J. Dornay	La Forteuse de Fain	dra. 5 et 7T	25	15			D 5
D'Eanery et Duhanoir	Le Vieux Caporal	drame	5	13	5		E29
D'Eanery et G. Lemaire	La Citernes d'Albi	drame	3	6	4		E26
D'Eanery et E. Tarbé	Martyre	drame	5	12	4		D 8
Ernest Degré	Edouard	com.	1	4	2		E11
Guy de Pierrepeux	Les Surprises de la T. S. F.	com.	3	6			B18
	Les Surprises de la T. S. F.	com.					D 6
M. Dornilly	Les Métamorphoses d'All	c. lyr.	1	4	1		C11
C. Desbionnets et C. Henry	La belle illusion. (vers)	com.	1	2	1		G13
Nestor De Tière	Rose Kate	pièce	4	30	3		D 3
Victor De Turcin	Barbe-Bleue	féerie	3	7	3		F14
	Le Chat Botté	féerie	3	12			D 4
M. Desvallières	Prête-moi ta femme	com.	2	5	4		C21
	Prête-moi ta femme	com.					F10
	Prête-moi ta femme						F11
Gaston Devore	Les Complaisances	com.	5	8	3		E28
M. Donnay et L. Desclaves	Ciseaux de passage	pièce	4	7	7		C 8
Aug. Dorchain	Rose d'automne	com.	1	3	1		D 9
Abraham Dreyfus	La Gifle	com.	1	3			H 5
	Un crâne sous une tempête	sayn.	1	1	1		F 6
	Le Kélephé	com.	1	3	2		E25
J. Dugourmantel	Par di là... Par là ! en	com.	1	5	2		G24
A. Duni et H. Chivot	Le Truc d'Arthur	com.	3	9	3		C14
	Les Forçats de Pipermans	vaud.	1	2	1		F 9
F							
André Florét	L'Enfant Malade	co. dr.	1	2	2		B17
Charles Forgeois	Pax (vers)	pièce	1	6	1		B16
	Djela (vers)	pièce	1	2	2		G 1
Frucher et Dejsorte	La Bande Noire	drame	7	14	3		G 6
G							
Octave Gastineau	Perride comme l'onde	com.	1		3		B 2
P. Gavault et G. Berr	La dette	c. d. Setip.	2	4	1		B13
José Germain	Premiers nuages	com.	1	1	1		B 6
	Premiers nuages						B 7
L. Gilain et E. Lebas	A bas les calottes !	c. enf.	1		3		B 8
Ivan Glikin	Pauvre Mère !	drame	1	7	1		B 5
Jules Gills	Le Roi Korphétua	drame	3	15	8		F15
J. Gilson et E. Sérigniers	Le Roi Korphétua						D29
E. Grangé et R. Delandes	Un Calvaire	com.	1	5	1		B11
Grémy et Lencourt	Un Impair	com.	1	3	2		H 6
E. Guérinon	Les Domestiques	com.	3	6	6		B10
	Hypnotiste	com.	1	1	1		F12
	La revanche du Baïer	c. (v.)	1	4	1		B12
H							
H. Heyermans	Ghelle	pièce	3	5	3		G13
Ch. Hellern et D'Estac	Le Piège	drame	1	3	1		E 3
E. Héros et G. Mathieu	Leur Bonheur	c. vau.	1	4	2		E19
Paul Hervieu	L'énigme	pièce	2	8	2		F26
G. Huschman	Le fils de l'avoué	drame	5	1p	5	2	I 4
M. Hennequin	Les joies du foyer	com.	3	5	3		G12
J							
Aug. Jouhaud	La Folle de Waterloo	dr. v.	2	3-3	3		G19
M. Jacquet	Les Consultations de Jocrisse	vaud.	1	2	1		G 4
	Le pollu	com.	2	4	4		G19
K							
Henry Kistemaeckers	Marthe	pièce	4	7	4		D27
	La Blessure	pièce	4	7	6		
	Dent pour Dent	com.	1	3	1		
	Le premier Client	com.	1	2	2		
	Edipe... voit !	com.	1	2	2		
Kistemaeckers et Delard	La Rivale	pièce	4	9	4		I 3
L							
Labiche et Defacour	L'Amour en Sabots	c. vaud.	1	3	2		H 9
Labiche et Martin	La Poudre aux Yeux	com.	2	9	6		H10
Labiche et Michel	Edgar et sa bonne	com.	1	3	3		C23
	Edgar et sa bonne						C28
Labiche-Monnier-Martin	Maman Saboteux	com.	1	4	2		F25
Lambert-Thiboust	L'Affaire de la rue Louraine	com.	1	4	1		G27
Maurice Landay	L'homme n'est pas parfait	com.	1	3	2		C27
	Le Trouble Cœur	com.	2	3	3		G16
	Le Trouble Cœur						H11
Henri Lavedan	Le nouveau jeu	com.	5	10	7		T 2
Léon Laya	Le Duo Job	com.	4	9	2		C17
René Lebas	Un Coup de pouce à la pendule	com.	1	2	1		G15
	Monsieur Antoine	com.	1	4	1		G15
	Le bout de briquet	com.	1	2	3		G15
	Un coup de téléphone	com.	1	3	1		G15
	Un coup de téléphone						E16

[illegible]

AUTEURS	TITRES	GENRE	hommes	femmes	enfants	numéros
P						
Ed. Pailleron	L'Étincelle	com.	1	1	3	C38
	L'Étincelle					C36
Georges Petit	Cabotine	com.	4	21	10	E18
	Le Grand Père	drame	1	3	1	E29
	Le Grand Père					E30
	Le Grand Père					F 1
R						
J. Rodolphe	La huche à pain (vers)	drame	1	5	2	H24
Georges Rons	Le Maître Amour	c. dr.	4	12	8	I 3
Jean Richet	Par le Glaive (vers)	drame	3	17	7	H25
Julien Riche	Claude Bardane	drame	3	15		E10
Gustave Rivet	Marie Touchet (vers)	drame	1	6	1	E 5
Jean Rochon	La barque en péril	drame	1	6	3	
Joseph Ronsaux	Lady Madeline	drame	1	3	2	
S						
George Sand	Maître Favilla	drame	3	5	3	E 3
	Claudio	drame	3	5	2	H 4
F. Sardou	Les Ganachas	com.	4	10	2	C18
	Nos Bons Villageois	com.	5	17	10	H 1
Jean Sartène	Le Revenant	drame	1	6	1	D23
	La Griffe	drame	1	4	1	C 6
	La Griffe	drame				C 7
Sylvain et De Forges	Le Flancé malgré lui	com.	3	8	2	H 1
T						
G. Traviat	Un Soir	pièce	3	5	4	B14
Trizienk	Le Vieux	drame	1	3	2	B15
V						
Aug. Vacquerie	Jean Baudry	pièce	4	6	3	G23
Valabregue Hennequin	Les Vacances du Mariage	c. v.	3	7	4	C13
Horace Van Offel	Les Intellectuels	pièce	3	6	3	E 6
	Les Intellectuels					E21
M. Varin	La Victoire	drame	4	5	4	G 9
Armand Varles	Le Célèbre Vergeot	c. v.	4	5	1	D18
P. Veber et H. Gosses	Saint-Flaix, homme de lettres	pièce	4	13	8	C10
Pierre Veber	La Gamme	com.	4	7	12	C10
	L'Extra	com.	1	7	2	C12
Georges Villard	L'Essayeuse	com.	1	1	2	D 1
Albert Vichet	Charité bien ordonnée	com.	1	3		F12
	M. de Brac n'est pas mort	opér.	3	5	1	D 2
W						
Pierre Wolff	Le Secret de Polichinelle	com.	3	5	7	D17
X						
Xanros	Chez Maître,	com.	1	4	1	H20

RÉPERTOIRE de la SOCIÉTÉ DES AUTEURS et COMPOSITEURS DRAMATIQUES

Devant des demandes adressées par des sociétés fédérées, le Président de la F.I.S.T.A. vient d'obtenir les taux ACTUELLEMENT réclamés pour certains ouvrages, dont nous donnons la liste ci-dessous. Ces pièces n'ont pas de privilèges. Cette liste sera continuée.

Listes des pièces dont les droits d'Auteurs sont de 6,60 %

L'ABSENT — Pièce en 4 actes de G. Mitchell, Le Borne.
L'ADVERSAIRE — Comédie en 3 actes de A. Capus, E. Arène.
D'AINES — Comédie en 4 actes de Jules Lemaitre.
FALIBI — Pièce en 3 actes de Gabriel Trarieux.
FAME EN FOLIE — Pièce en 3 actes de François de Curel.
FAMI FRITZ — Pièce en 3 actes de Erickmann-Chatrjian.
L'AMIRAL — Comédie en vers en 3 actes de Jacques Normand.
L'AVENTURIERE — Comédie en vers en 4 actes d'Emile Augier.
LE BERCEAU — Comédie en 3 actes de Brieux.
BLANCHETTE — Comédie en 3 actes de Brieux.
LE BON JUGE — Comédie en 3 actes d'Alex. Bisson.
LE BOURGEOIS AUX CHAMPS — Comédie en 3 actes de Brieux.
CABOTINS — Comédie en 5 actes d'Ed. Pailleron.
CHAMILLAC — Comédie en 5 actes d'Octave Feuillet.
LE CHATEAU HISTORIQUE — Comédie en 3 actes de A. Bisson, Barr de Turique.
LA CHATELAINNE — Pièce en 3 actes de A. Capus.
CHIFFON — Comédie en 3 actes de René Peter, Dancery.
LA CONSCIENCE DE L'ENFANT — Comédie en 4 actes de Gaston Devore.
LE CONTROLEUR DES WAGONS-LITS — Vaudeville en 3 actes d'Alex. Bisson.
LE DEPUTE DE BOMBIGNAC — Comédie en 3 actes d'Alexandre Bisson.
DIVORCONS — Comédie en 3 actes de Victorien Sardou.
DURAND ET DURAND — Vaudeville en 3 actes d'A. Valabréque.
LES EFFRONTISES — Comédie en 5 actes d'Emile Augier.
L'ENGRENAGE — Comédie en 3 actes de Brieux.
L'ETRANGERR — Comédie en 3 actes d'Alexandre Dumas fils.
L'EVASION — Comédie en 3 actes de Brieux.
LA FAMILLE BENOITON — Comédie en 3 actes de V. Sardou.
LA FAMILLE PONT-BIQUET — Vaudeville en 3 actes d'Alex. Bisson.
LA FEMME X — Drame en 5 actes, d'Alex. Bisson.
LE FEU DE LA SAINT JEAN — Comédie en 3 actes de J. F. Fouson, P. Wicheler.
LE FEU TOUPINEL — Vaudeville en 3 actes d'Alex. Bisson.
LE FILS DE GIBOYER — Comédie en 5 actes d'Emile Augier.
LE FLIBUSTIER — Comédie en vers de J. Richepin.
LA FRANÇAISE — Comédie en 3 actes de Brieux.
FRANCS-MAÇONS — Vaudeville en 3 actes de Claude Roland et Leprince.
LES FRERES KARMAZOW — Pièce en 3 actes de J. Copeau, J. Croué.
L'HOMME DU JOUR — Comédie en 3 actes de Cl. Roland et P. Morgand.
LES JACOBITES — Drame en vers, en 5 actes, de François Coppée.
IL FAUT QUE CHACUN SOIT A SA PLACE — Comédie en 3 actes de René Benjamin.
L'IRRESOLU — Comédie en 4 actes de G. Beer.
LES JUMEAUX DE BRIGHTON — Comédie en 3 actes de Tristan Bernard.
LA LOI DE L'HOMME — Comédie en 3 actes de Paul Hervieu.
MADAME BELIARD — Pièce en 3 actes de Charles Villard.
MADEMOISELLE BOURRAT — Pièce en 4 actes de Claude Anet.
MADEMOISELLE JOSETTE, MA FEMME — Comédie en 4 actes de F. Gavault, R. Charvay.
LA MAISON D'AROLE — Pièce en 3 actes de Emile Fabre.
LA MAISON EPARGNEE — Comédie en 3 actes de J. J. Bernard.
LA MAISON SOUS L'ORAGE — Pièce en 3 actes de Emile Fabre.

Liste des pièces dont les droits d'Auteurs sont de 8,80 %

L'ACCORD PARFAIT — Comédie en 3 actes de Tristan Bernard, M. Corday.
L'AFFAIRE MATHIEU — Vaudeville en 3 actes de Tristan Bernard.
LES AMERICAINS CHEZ NOUS — Comédie en 3 actes de Brieux.
AMOUR, QUAND TU NOUS TIENS — Comédie en 3 actes de Romain Coolus, M. Hennequin.
LES ANGES GARDIENS — Comédie en 4 actes de J. J. Frappa, Dupuy-Mazuel, d'après M. Prévost.
L'ARMATURE — Pièce en 5 actes de Brieux, d'après le roman de P. Hervieu.
LA BARRICADE — Pièce en 4 actes de Paul Bourget.
BASTOS LE HARDI — Comédie en 3 actes de Léon Régis, Fr. de Veynes.
BEETHOVEN — Pièce en 3 actes de René Fauchols.
LES BLEUS DE L'AMOUR — Comédie en 3 actes de Romain Coolus.
LE BOURGEOIS ROMANESQUE — Comédie en 3 actes de Jean Blanchon.
LE CADET DE COUTRAS — Comédie en 4 actes de Abel Hermant, Yves Mirande.
LA CAGNOTTE — Comédie en 3 actes de E. Labiche, Delacour.
CATHERINE — Comédie en 4 actes de Henri Lavedan.
CESAR BIROTTEAU — Pièce en 4 actes de Emile Fabre.
LA CHAÎNE ANGLAISE — Comédie en 3 actes de Abel Hermant, C. Oudinot.
CHIFFORTON — Comédie en 3 actes de André Birabeau.
COEUR A COEUR — Comédie en 3 actes de Romain Coolus.
LE COEUR EBLoui — Comédie en 4 actes de Lucien Descaves.
COMME LES FEUILLES — Comédie en 3 actes de J. Darsenne, d'après Giacosa.
CONNAIS-TOI — Pièce en 4 actes de P. Hervieu.
LA CRISE — Pièce en 3 actes de Paul Bourget.
CROMEDYRE LE VIEIL — Pièce en 5 actes de Jules Romain.
DAVID COPPERFIELD — Pièce en 5 actes de Max Maurey.
LE DEDALE — Comédie en 3 actes de P. Hervieu.
LE DICTATEUR — Pièce en 4 actes, de Jules Romain.
LA DOULOUREUSE — Comédie en 3 actes de Maurice Donnay.
L'ÉCHILLE CASSEE — Comédie en 3 actes de G. Beer.
L'ÉMIGRÉ — Pièce en 4 actes de Paul Bourget.
L'ENFANT — Comédie en 3 actes de Brieux.
L'ENFANT DU MIRACLE — Vaudeville en 3 actes de P. Gavault, R. Charvay.
L'ÉTERNEL PRINTEMPS — Comédie en 3 actes de H. Duvernois, Max Maurey.
L'ÉTRANGE AVENTURE DE M. MARTIN PROQUET — Pièce en 4 actes de P. Chaîne et A. Tarride.
LA FAMILLE LAVOLETTE — Comédie en 3 actes de Brieux.
LA FARCE DU PENDU DEPENDU — Mystère en 3 actes de H. Ghéon.
LA FEMME SEULE — Pièce en 3 actes de Brieux.
LE FEU DE JOIE — Comédie en 3 actes de A. de Lorde, Claude Roland.
LA GAMINE — Vaudeville en 3 actes de P. Veber, H. de Gorsse.
LA GUITARE ET LE JAZZ-BAND — Comédie en 3 actes de H. Duvernois, R. Dieudonné.
L'IDEE DE FRANÇOISE — Comédie en 4 actes de P. Gavault.
MALBOROUGH S'EN VA-T-EN GUERRE — Pièce en 3 actes de M. Achard.
MAMAN — Comédie en 3 actes de J. Germain, P. Moncousin.
LE MARIAGE DE TROUHADEC — Comédie en 4 actes de Jules Romain.
LA MARRAINE DE CHARLEY — Vaudeville en 3 actes de M. Ordonneau.
MA TANTE D'HONFLEUR — Comédie en 3 actes de P. Gavault.
LA MER — Pièce en 3 actes de Jean Jullien.
LA MERVEILLEUSE HISTOIRE DU JEUNE BERNARD DE MENTON — Mystère en 4 actes de H. Ghéon.
MICHE — Comédie en 3 actes de Etienne Rey.
MICHEL AUCLAIR — Comédie en 3 actes de Ch. Villard.

...

Nous donnerons la Suite des pièces à 6,60 % et à 8,80 % dans le Numéro de Février.

¹ Anonyme, « Répertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques », Pro Arte, 8e année, n° 79, janvier 1933.

RÉPERTOIRE de la SOCIÉTÉ DES AUTEURS et COMPOSITEURS DRAMATIQUES

Voici la deuxième liste des Pièces dont les droits d'auteurs sont ACTUELLEMENT de 6,60 % et de 8,80 %.

Liste des pièces dont les droits d'Auteurs sont de 6 60%.

JEUNESSE DE LOUIS XIV. — Comédie en 5 actes d'Alexandre Dumas fils.
 LA LOI DU PARDON. — Drame en 4 actes de Maurice Landau.
 MA COUSINE. — Comédie en 3 actes de H. Méilhac.
 MADAME LA MARECHALE. — Comédie en 3 actes de A. Lemonnier, L. Péricaud.
 MARIAGE D'ETOILE. — Comédie en 3 actes d'Alex Blason, G. Thurner.
 LE MARLE DU TOURING-CLUB. — Vaudeville en 4 actes de Tristan Bernard.
 MARRAINE. — Comédie en 3 actes de A. Janvier.
 MATERNITE. — Pièce en 3 actes de Brieux.
 LES MAUVAIS BERGERS. — Pièce en 4 actes de Octave Mirbeau.
 LE MONDE OU L'ON S'ENNUIE. — Comédie en 3 actes de Ed. Pailleron.
 MONIQUE. — Comédie en 3 actes de F. Bourget, G. de Champeix.
 MONSIEUR CODOMAT. — Comédie en 3 actes de Tristan Bernard.
 MONSIEUR DE REBOVAL. — Comédie en 4 actes de Brieux.
 MONSIEUR PICKWICK. — Comédie en 5 actes de G. Duval, R. Charvay.
 MUSOTTE. — Pièce en 3 actes de J. Normand, d'ap. Maupassant.
 NOS BONS VILLAGEOIS. — Comédie en 5 actes de Victorien Sardou.
 NOS INTIMES. — Comédie en 4 actes de Victorien Sardou.
 LA NOUVELLE IDOLE. — Pièce en 3 actes de François de Curel.
 L'OTAGE. — Pièce en 3 actes de Gabriel Trarieux.
 LE PAIN. — Pièce en 4 actes de Henri Ghéon.
 PAPILLON. — Comédie en 3 actes de René Peter, Danceny.
 LE PARADIS. — Vaudeville en 3 actes de M. Hennequin, P. Bilhaud.
 LES PAROLES RESTENT. — Comédie en 3 actes de Paul Hervieu.
 LES PASSAGERES. — Pièce en 4 actes de A. Capus.
 PETITE AMIE. — Pièce en 4 actes de Brieux.
 LES PETITS OISEAUX. — Comédie en 3 actes de E. Labiche et Delacour.
 PLUMARD ET BARNABE. — Vaudeville en 3 actes de Ch. Guinél, H. Moreau.
 LES PLUMES DU PAON. — Comédie en 3 actes de A. Blason, Berr de Turique.
 PLUS QUE REINE. — Drame en 5 actes de Emile Bergerat.
 POUR LA COURONNE. — Drame en vers en 5 actes de François Coppée.
 LA PREFEREE. — Comédie en 3 actes de Lucien Descaves.
 LA PRINCESSE GEORGES. — Comédie en 3 actes de Alexandre Dumas fils.
 LA RABOUILLEUSE. — Pièce en 4 actes de Emile Fabre.
 LES REMPLACANTES. — Comédie en 3 actes de Brieux.
 LES REPAS DU LION. — Pièce en 4 actes de François de Curel.
 RIVOLI. — Pièce en 4 actes de René Fauchois.
 LE ROMAN D'UN JEUNE HOMME PAUVRE. — Comédie en 5 actes d'Octave Feuillet.
 LA SACRIFIEE. — Pièce en 3 actes de Gaston Devore.
 SA SOEUR. — Comédie en 3 actes de Tristan Bernard.
 SEVERO TORELLI. — Drame en vers en 5 actes de François Coppée.
 SIMONE. — Pièce en 3 actes de Brieux.
 LE SOUFFLE DU DESORDRE. — Pièce en 3 actes de Fauré-Frémiet.
 LA SOURIS. — Comédie en 3 actes d'Edouard Pailleron.
 LES SURPRISES DU DIVORCE. — Comédie en 3 actes d'Alex Blason, Antony Mars.
 LE SURESIS. — Vaudeville en 3 actes de A. Sylvaire, J. Gascoigne.
 TERRE INHUMAINE. — Pièce en 3 actes de François de Curel.
 LE TESTAMENT DU PERE LELEU. — Comédie en 3 actes de Roger Martin du Gard.
 LES TRENTÉ MILLIONS DE GLADIATOR. — Comédie en 4 actes de E. Labiche, Ph. Gille.
 TRICOCHE ET CACOLET. — Comédie en 5 actes de H. Méilhac, Halévy.
 TROIS FILLES DE M. DUPONT. — Comédie en 4 actes de Brieux.
 UN CONSEIL JUDICIAIRE. — Comédie en 3 actes d'Alex Blason, J. Moineux.
 UNE AFFAIRE D'OR. — Comédie en 3 actes de M. Gerbidon.
 UNE FEMME PASSA. — Comédie en 3 actes de Romain Coolus.
 LA VEINE. — Comédie en 4 actes d'Alfred Capus.
 LES VENTRES DORES. — Drame en 5 actes d'Emile Fabre.
 LES VIVACITES DU CAPITAINE TIC. — Comédie en 3 actes d'E. Labiche, E. Martin.
 LE VOYAGE DE MONSIEUR FERRICHON. — Comédie en 5 actes de E. Labiche.
 LE VOYAGE DES BERLURON. — Vaudeville en 4 actes de M. Ordineau.
 YVONIC. — Pièce en 3 actes de P. Ferrier, Jeanne P. Ferrier.

Liste des pièces dont les droits d'Auteurs sont de 8,80 %.

MON AMI TEDDY. — Comédie en 3 actes de André Rivore, L. Beshard.
 MONSIEUR BOURDIN, PROFITEUR. — Pièce en 3 actes de Yves Mirande Montignac.
 MONSIEUR CESARIN, ECRIVAIN PUBLIC. — Comédie en vers en 3 actes de M. Zamacois.
 MONSIEUR LE DIRECTEUR. — Vaudeville en 3 actes de Fabrice Carré, A. Blason.
 MY LOVE. — Comédie en 4 actes de Tristan Bernard.
 MYSTERIEUX JIMMY. — Comédie en 3 actes de H. Gérold, Y. Mirande, Van Oosterwyck.
 NE UN DIMANCHE. — Comédie en 3 actes de Romain Coolus.
 NOUS NE SOMMES PLUS DES ENFANTS. — Comédie en 3 actes de Léopold Marchand.
 LES OBERLE. — Pièce en 4 actes de Edmond Haraucourt d'après R. Bazin.
 LE PAON. — Comédie en 3 actes de F. de Croisset.
 PAPASSIER S'EN VA-T-EN GUERRE. — Comédie en 3 actes de Laurent Dollet.
 PAPILLON, DIT LYONNAIS LE JUSTE. — Comédie en 3 actes de Louis Benétres.
 PAR DESSUS LES MOULINS. — Comédie en 3 actes de H. de Gorsse, René Peter.
 PARIS - NEW-YORK. — Comédie en 4 actes de F. de Croisset, Em. Arène.
 LE PAUVRE SOUS L'ESCALIER. — Pièce en 3 actes de Henri Ghéon.
 PELLERIN ET MELISANDRE. — Drame en 5 actes de Maurice Maeterlinck.
 LES PETTIS. — Comédie en 3 actes de Lucien Népoty.
 PIERRE ET THERESE. — Pièce en 4 actes de Marcel Prévost.
 LES PLAISIRS DU HASARD. — Comédie en 4 actes de René Benjamin.
 LA PLUS FAIBLE. — Comédie en 3 actes de Marcel Prévost.
 POUCHE. — Comédie en 3 actes de René Peter, H. Falk.
 POUPELLE. — Comédie en 3 actes de José Germain, M. Prévost.
 LA PRESIDENTE. — Pièce en 3 actes de M. Hennequin, P. Veber.
 LE PRINCE D'AUREC. — Pièce en 3 actes de Henri Lavedan.
 PRISONNIER DE MON COEUR. — Comédie en 3 actes de M. Esplau, P. Gordaueux.
 LE PROCUREUR HALLERS. — Pièce en 4 actes de H. de Gorsse, Louis Forest.
 LA RAMPE. — Pièce en 4 actes de H. de Rothschild.
 REVOLTEE. — Comédie en 3 actes de Jules Lemaitre.
 LA ROBE D'UN SOIR. — Pièce en vers en 3 actes de Rosemonde Gérard.
 LE SYSTEME D. — Vaudeville en 3 actes de P. Veber, H. de Gorsse, M. Guillemaud.
 LES TENAILLES. — Pièce en 3 actes de Paul Hervieu.
 UN CHATEAU DE FAULE D'ITALIE. — Comédie en 5 actes de E. Labiche, Michel Marc.
 UN FILS D'AMERIBUE. — Comédie en 4 actes de P. Veber, Marcel Gerbidon.
 LE VIEIL HEIDELBERG. — Pièce en 3 actes de M. Remon, d'ap. Mayer-Forster.
 VINGT JOURS A L'OMBRE. — Vaudeville en 3 actes de M. Hennequin, P. Veber.
 LA VOLUPTÉ DE L'HONNEUR. — Comédie en 3 actes de Pirandello, C. Mallarmé.
 WEEK-END. — Comédie en 3 actes de André Méry, d'après Noël Coward.
 P. S. — Pour les Sociétés fédérées de Belgique et de Suisse, les taux des pièces inscrites ci-dessus, ainsi que celles inscrites dans le numéro de Janvier sont de 6 % et de 8 %.

¹ Anonyme, « Répertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques », Pro Arte, 8e année, n° 80, février 1933.

ŒUVRES BELGES

Abréviations employées dans la liste
P.: pièce en prose. — V.: pièce en vers
INT.: décors d'intérieurs. — Pl.
A.: décors de plein air. — H.: rôles
masculins. — F.: rôles féminins.

- ANDRE (Paul): « Comme les Autres », 4 actes P. Ed. Figuière, 1914, 4 décors (int.) 12 H. 5 F.
« Malice Alise Hénaut », 3 actes P. Belgique artistique et littéraire, 1909, 3 décors (int.) 12 H. 3 F.
ANGENOT (Marcel): « Baiser de Reine », 1 acte V. Paul Lacomblez, 1905, 1 décor (Pl. A.) 1 H. 3 F.
ANSEL (Frans): « L'Ecole de Werther », 1 acte V. « La Codicille », 3 actes V. Editorial Office, 1931, 1 décor (Pl. A.) 3 H. 3 F.
AVERMAETE (Roger): « Quand les enfants se battent », 1 acte P. Editions Lumière, 1 décor (int.) 1 H. 15 F.
BAILLY Albert: « La Guerre », 3 actes P. Librairie Théâtrale E. Le-long, 1912, 3 décors (int.) 4 H. 2 F.
« Mil huit cent trente », 3 actes P. La Gaule, 1930, 3 décors (int.) 9 H. nombreuse figuration.
« Geneviève de Brabant », 8 tableaux P. Editions de la Revue Belge, 1931, 1 décor (Pl. A.) 11 H. 1 F. (nombreuse figuration).
BODSON (Faix): « La leçon du Cid », 1 acte V. Imprimerie « La Meuse », 1913, Ed. G. Thone, 1931, 1 décor (Pl. A.) 3 H. 4 F.
« Herous », 5 actes V. Thone, 1930, 5 décors (Pl. A.) 17 H. 8 F., figuration.
« Frère François Rabelais », 3 actes V. Imprimerie « La Meuse », 1913, 3 décors (int.) 13 H. 4 F., figuration.
« Antonio Perez », 5 actes V. Mathieu Thone, 2 décors (Pl. A.) 3 décors (int.) 25 H. 5 F., figuration importante.
« Pierrot Millionnaire », 2 actes V. Ed. de la revue d'art « Le Thyrs », 1905, Nouvelle Edition G. Thone, 1931, 1 décor (int.) 11 H. 3 F. (figuration).
« L'Écrivain public », 1 acte V. Mathieu Thone 1905, Nouv. éd. Georges Thone, 1931, 1 décor (int.) 6 H. 3 F.
« La Cour du roi Pétaud », 3 actes V. Imprimerie « La Meuse », 1913, 1 décor (int.) 17 H. 6 F., figuration.
BOURG (Pierre): « Dans les Fleurs », 3 actes V. Châtaignier, 3 actes P. Speltens, 2 décors (Pl. A.) 1 décor (int.) 4 H. 4 F.
« La Vindictte », 4 actes P. Speltens, 4 décors (int.) 4 H. 3 F.
« La Conquête du Bonheur », 3 actes P. El. R. Louis, 3 décors (int.) 6 H. 1 F.
« Beethoven », 5 actes P. Edit. R. Louis, 2 décors (Pl. A.) 3 décors (int.) 11 H. 6 F.
BROEHE (E. H. Paul): « La farce des Malicieux », 1 acte V. Imprimerie J. Philippon, Mons, 1932, 1 décor (int.) 7 H. 2 F., figuration.
« L'Enfant Sacré », 4 actes P. Imprimerie J. Philippon, Mons, 1932, décors modernes, 5 H. 3 F.
BRUSINY: « Le Cobra Justicier », 1 acte échoyante. — P. — Edition Pro Arte, 1931, 1 décor (int.) 3 H. 1 F.
CAMBY (Joë): « Le Grain de Beauté », 1 tabl. P. Edit. Pro Arte, 1927, 2 H. 2 F.
CANTU (LON) (Arthur): « Robinson », 3 actes P. Edition de la Vie Intelligente, 1923, 1 décor (Pl. A.) 3 H. 1 F.
« Les Deux Vieillards », 2 actes et 5 tableaux P. Edition Pro Arte, 1931, 3 décors dont 2 Pl. A. et 1 int. — 3 H. 2 F. 2 F.
COELST (André): « Léopardi », 1 acte V. Ed. Contemporaine Van Gompel, 1922, 1 décor (int.) 3 H. 3 F.
« Le Parfum des Lilas », 1 acte V. Ed. Contemporaine Van Gompel, 1923, 1 décor (int.) 1 H. 2 F.
« ... du Frère Angeleico », 1 acte V. Ed. Contemporaine Van Gompel, 1923, 1 décor (int.) 2 H. 1 F.
CONRADY (Charles): « Hamlet ou le triomphe de la vertu », 1 acte. Renaissance d'Occident, 1926, 6 décors (int.) 1 décor (Pl. A.) 8 H. 2 F., figuration.
CROIZE (Emm.) et LÉCONTE (Emile): « Le Gouvernail », 3 actes P. Ed. de « La Nervie », 1929, 1 décor (int.) 3 H. 4 F.
CROMMELYNCK (Fernand): « Le marchand de regrets », 1 acte V. « Nous n'irons plus au bois », 1 acte V. Edition « Le Thyrs », 1906, 1 décor (Pl. A.) 2 H. 2 F.
« Les Amants puérils », 3 actes P. Edit. « La Sirène », Paris, 1 décor (int.) 6 H. 3 F., figuration.
DEAUVILLE (Max): « Ecce Homo », 7 tableaux. Edit. du « Murier », 1931, 5 décors (int.).
« Un Confident », 1 acte P. Edit. Assoc. des Auteurs et Compos. 1908, 1 décor (int.) 1 H. 1 F.
« L'Ami de la Maison », 3 actes. Ed. La Flandre Littéraire, 1927, 1 décor (int.) 4 H. 2 F.
DE COSTER (Charles): « Stéphanie », 5 actes V. Ed. « L'Eglantine », 1927, 1 décor (Pl. A.) 4 décors (int.) 8 H. 4 F.
de GHELDERODE (Michel): « La transfiguration dans le Cirque », Renaissance d'Occident.
« Escorial », Renaissance d'Occident.
« Christophe Colomb », Renaissance d'Occident.
« Don Juan », Ed. Renaissance d'Occident.
« La mort du docteur Faust », 3 actes Ed. de la Flandre Littéraire.
de MAN (René): « Le Petit Poucet », 4 actes P. Editorial Office, 1930, décors divers, petits garçons, 5 petites filles: 3, plus 6 frères du Petit Poucet.
DEMASY (Paul): « La Tragédie d'Alexandre », 9 scènes. Ed. Figuière, 1919, 3 décors (Pl. A.) 6 décors (int.), figuration.
« La Tragédie du docteur Faust », 3 actes P. Van Buggenhout, 1920, 2 décors (int.) 1 décor (Pl. A.) 10 H. 6 F.
DEMOLDER (Eugène): « La mort aux Berceaux », 1 acte P. « Mercure de France 1899 », 1 décor (int.) 4 F. 4 H.
DESBONNETS (Charles) et HENRY (Ch.): « La belle illusion », 1 acte V. Ed. La Plume, 1912, 1 décor (int.) 1 H. 1 F.
« Le Rédempteur », 1 acte P. Ed. La Belgique artistique et littéraire, 1914, 1 décor (int.) 3 H. 2 F.
« Monsieur de Lornand », Société Belge d'Éditions, 1911, 1 décor (int.) 3 H. 2 F.
« La Madeleine repentie », 2 actes P. Société Belge d'Éditions, 1910, 1 décor (int.) 3 H. 1 F.
DESBONNETS (Charles) et A. BAILLY: « Fugue de Schaerbeek », 1 acte V. Société Belge d'Éditions, 4 H. 1 F., 1 décor (int.) figuration.
de SMET (Robert): « Cendrillon », 3 actes V. Ed. Vanderpoorten, 1921, 2 décors (int.) 1 décor (Pl. A.) 6 H. 4 F., figuration.
« Les Blessés », 1 acte P. Renaissance d'Occident, 1925, 1 décor (int.) 1 H. 1 F.
DESPLAS (George F.) et de WATTYNE (Pierre): « Princesse Congo », 3 actes. Ed. Vergucht Bruxelles.
« O yes Kitty », 3 actes (1923). Ed. « La Parisienne », Paris.
« Hello Bobby », 3 actes (1929). Ed. « La Parisienne », Paris.
DESPLAS (George F.) et de WARFAAZ: « On s'évade », 1 acte P. Ed. Ver-maut, 1931, 1 décor 2 H.
« L'article 1963 », 1 acte. Ed. J. Ver-maut, s. d., 1 décor (int.) 6 H.

SUITE AU PROCHAIN NUMERO

¹ [Liebrecht Henri], « Œuvres belges », in *Ibid.*, 7e année, n° 77, novembre 1932; [Liebrecht Henri], « Œuvres belges [suite] », Pro Arte, 7e année, n° 78, décembre 1932; [Liebrecht Henri], « Œuvres théâtrales belges [suite] », Pro Arte, 8e année, n° 82, avril 1933.

OEUVRES BELGES

(Suite voir N. 77 — Novembre 1932,
DESPLAS (Georges F.) et MAYEN (M.)
« Coeurs de vingt ans », 3 actes. Ed.
J. Vermant, 1932. 2 décors (int.) 1 dé-
cor (Pl. A.) 3 H. 7 F.
« Il était de... Chicago », 1 acte. P.
Ed. Vermant, 1931. 1 décor (int.)
1 H. 1 F.
« On a trouvé un sac », 1 acte. P. Ed.
Vermant, 1931. 1 décor (int.) 2 H. 1 F.
« Monsieur le comte reçoit », 1 acte.
Ed. Vermant, 1931. 1 décor (int.) 2 H.
2 F.
DE VUYST (Omer) : « Thales », poème
dramatique. Ed. du Thyse », 1911.
1 décor (Pl. A.) 2 H. 4 F.
« Une Cruelle », 1 acte. Ed. du Thyse
», 1911. 1 décor (int.) 6 H. 1 F.
« La Révélation », 1 acte. Ed. du
Thyse », 1911. 1 décor (int.) 3 H. 2 F.
de WATTYNE (Pierre) : « Mon Parrain
du Canada », 3 actes. P. Editorial
Office, 1931. 1 décor (int.) 4 H. 4 F.
de WATTYNE (Pierre) et WALTER
: « La mort d'Herlock Sholmes », 5
actes. Editorial Office, 1931. 5 décors
(int.) 3 H. 2 F.
DIEU (Ovide) : « Le major Simon », 1
acte. Ed. « Pro Arte », Liège.
du BOIS (Albert) : « Entre les seins du
Sphinx », 4 actes. V. Librairie Char-
pentier et Fasquelle, 1932. 2 décors
(int.) 8 H. 2 F. figuration.
« Les Aigles dans la Tempête », 4 ac-
tes. V. Librairie Charpentier et Fas-
quelle, 4 décors (int.) 10 H. 4 F. fi-
guration.
« Le Baiser de l'enchanteuse », 4 ac-
tes. V. Librairie Charpentier et Fas-
quelle, 1932. 3 décors (int.) 1 décor
(Pl. A.) 33 H. 8 F. figuration.
DUPRASNES (Lucien) : « Pantaloon »,
1 acte. P. Ed. « L'Avant-Poste »,
1926. 1 décor (int.) 3 H. 1 F.
DUTERME (Marguerite) : « Les eaux
mortes », 5 actes. P. Ed. Cahiers
Indépendants, 1919. 2 décors (int.) 1
décor (Pl. A.) 3 H. 3 F.
« La Maison aux Chimères », 3 actes.
P. Lamartin, 1914. 1 décor (int.)
1 décor (Pl. A.) 3 H. 1 F. figuration.
« La Journée des dupes », 1 acte. P.
Edition du « Thyse », 1905. 1 dé-
cor (int.) 4 H. 1 F.
EUCKOUD (Georges) : « L'imposteur
Magnanime », 4 actes. P. Edition de
la Libr. Moderne, 1931. 1 décor (int.)
1 décor (Pl. A.) 17 H. 5 F. figuration.
FRANÇOIS (Suzanne) : « Noël Avril,
chroniqueur », 1 acte. Ed. Imp. Jean
Dupuis, 2 décors (int.) 2 H. 3 F.
GARNIER (Georges) : « Le duc de Sac-
cara », 3 actes. P. Ed. « Labor »,
1931. 3 décors (int.) 11 H. 5 F.
GERMEAU (François) : « Les Cloches
du Pays », 6 tableaux. 13. Editions
épulsées, P.
« Le Passer », 3 actes. P. 10 H. 1 F.
« Les Indécrottables », 4 actes. P. 12
H. 1 F.
« Fleur d'Afrique », 3 actes. P. 6 H. 2 F.
« L'International Goal Keeper », van-
deville sportif, 2 actes. P. 2 décors.
1 int. 1 Pl. A. 7 H. et figurat.
Edition « Pro Arte », 1932.
N. D. L. H. : Pour toutes les œuvres
de F. Germeau, s'adresser à la direction
belge du journal.
GILKIN (Iwan) : « Savonarole », 7 ac-
tes. P. Lamartin, 1906. 2e édition :
« Le Livre Belge », 1926. 7 décors (int.)
46 H. 1 F. figuration.
« Le roi Cophtus », 5 actes. P. Ed.
« Les Indépendants », 5 décors (int.)
3 décor (Pl. A.) 16 H. 8 F. fi-
guration.
« Les Etudiants Russes », 3 actes. P.
Edition de la Belgique Artistique et
Littéraire, 1906. 3 décors (int.) 14 H.
1 F.
GILLE (Valère) : « Madame reçoit », 1
acte. P.
« Le Sacrifice », 1 acte. V.
« Ce n'était qu'un rêve », 1 acte. V.
Ed. La Belgique, artist. et litt. 1903
1 décor (Pl. A.) 2 H. 2 F.
GREVESSE (Désiré) : « L'Elisir du pé-

re Gaucher », 1 acte. P. Ed. Du-
puis, 1930. 1 décor (int.) 3 H.
« Amica-vous les cerises », 1 acte. P.
Ed. Dupuis, 1930. 1 décor (int.) 6 H.
« L'Ami », 1 acte. Ed. Dupuis, 1930. 1
décor (int.) 3 H. 1 F.
« La loi du sang », 1 acte. P. Ed. Du-
puis, 1930. 1 décor (int.) 3 H. 1 F.
« Le Mur », 3 actes. Ed. Dupuis, 1930.
2 décors (int.) 6 H. 2 F.
« La Chambre », 1 acte. P. Ed. Aux
100.000 Chansons, 1931. 1 décor (int.)
4 H. 1 F.
« Fausse Route », 3 actes. Ed. Jean
Dupuis. « Editions Théâtrales Bel-
ges », 1929. 1 décor (int.) 11 H. 1 F.
« Ordonnance malgré lui », 1 acte. Ed.
Jean Dupuis et « Editions Théâtra-
les Belges », 1930. 1 décor (int.) 3 H.
« Christiane », 3 actes. P. Editions
« Hena », 1932. 3 décors (int.) 6 H.
3 F.
« Yvette et l'Amour », 1 acte. P. Du-
puis, 1931. 1 décor (int.) 1 H. 3 F.
« Le Chimère », 1 acte. P. Ed. Théât.
Belges, 1931. 1 décor (int.) 5 H. 2 F.
« Pax », 3 actes. P. Ed. Théâtrales
Belges, 1930. 2 décors (int.) 1 décor
(Pl. A.) 8 H.
« La ligne droite », 4 actes. P. Ed.
Théâtrales Belges, 1930. 4 décors (int.)
6 H. 2 F.
« Quelle vie ! », 1 acte. Editions « Pax »,
1932. 1 décor (int.) 1 H. 1 F.
« Sang de race », 3 actes. P. Edi-
tions théâtrales Belges, 1930. 3 dé-
cors (int.) 6 H. 3 F.
HAUTIER (Jc) : « Film », 1 acte. P. 1
décor (int.) 6 H. 1 F.
HELLENS (Franz) : « Massacrons les
innocents », 1 acte. P. Ed. du Mas-
que, Lamartin, 1911. 1 décor (Pl. A.)
7 H. 3 F.
HEUX (Gaston) : « L'Anglais », 1 ac-
te. V. L. Vincart, 1 décor (int.) 2
H. 3 F.
HOMMEL (Luc) : « Le Petit Chaperon
rouge », 1 acte. P.
« L'Amour n'est plus le maître », 3
actes. P. Edition de la Revue Géné-
rale, 1926. 3 décors (int.) 3 H. 4 F.
HONOREZ (Jean) : « Caprice », 1 acte.
V. Ed. « Hena », 1 décor (Pl. A.) 2
H. 2 F.
« Le dernier champ de blé », 1 acte. V.
Ed. « Hena », 1 décor (int.) 2 H. 2 F.
KINON (Victor) : « L'An Mil », 5 ac-
tes. V. et P. Ed. Populaire, 3 dé-
cors (Pl. A.) et 2 décors (int.) 23 H.
3 F. figuration.
LAMBERT (Philippe) : « Satan conduit
le bal », 3 actes. Editorial Office,
1922. 3 décors (int.) 7 H. 4 F.
LECONTE (Emile) voir CROIZE (E.).
LEMONNIER (Camille) : « Les mains »,
5 actes. Paul Ollendorf, 1899. 3 dé-
cors (int.) 2 décors (Pl. A.), 12 H.
5 F. figuration.
« Les yeux qui ont vu », 1 acte. P.
Paul Ollendorf, 1899. 1 décor (int.) 4
H. 3 F.
« Le mori », 3 actes. Paul Ollendorf,
1899. La Renaissance du Livre, s. d.
2 décors (int.) 10 H. 2 F.
LIBRECHT (Henri) : « Les rendez-
vous libertins », 1 acte. V. Editorial
Office, 1932. 1 décor (Pl. A.) 3 H.
2 F.
« Gil Blas chez Monseigneur », 1 acte.
V. Editorial Office, 1932. 1 décor
(int.) 6 H. 2 F.
« L'impromptu Persan », 1 acte. V.
Fédération Dramatique, 1912. 1 décor
(int.) 3 H. 1 F.
« Monsieur Chine », 1 acte. P. Bel-
gique Artistique et Littéraire, 1913.
1 décor (int.) 3 H. 1 F.
« L'autre moyen », 1 acte. P. Bel-
gique Artistique et Littéraire, 1908.
1 décor (int.) 2 H. 3 F.
« L'Ecole des Valets », 1 acte. V. Edi-
tion du « Thyse », 1905. 1 décor
(Pl. A.) 4 H. 2 F.
LIBRECHT (Henri) et MORISSEAU
(Charles) : « Miss Lily », 3 actes. P.
Edition Artistique, 1905. 1 décor (int.)
1 décor (Pl. A.) 7 H. 4 F.
« L'Effrénée », 4 actes. P. Belgique
Artistique et Littéraire, 1905. 1 dé-
cor (int.) 10 H. 4 F.

LOUSBERO (Adolphe) : « Les Serments
d'usage », 1 A. P. 1 décor (int.) 2 H.
2 F. Edition « Pro Arte », 1928.
« L'Homme à la Manche Vide », 3 A.
P. 2 décors (int.) 4 H. 4 F. Ed.
« Pro Arte », 1928.
« L'Ami », 1 A. P. 1 décor (int.) 2 H.
2 F. Ed. « Pro Arte », 1930.
« Effet contraire », 1 A. P. 1 décor
(int.) 3 H. 1 F. Ed. « Pro Arte »,
1931... 2e Edition : « Pro Arte », 1932...
« L'Innocent coupable », 1 A. P. 1 dé-
cor (int.) 5 H. 1 F. Ed. « Pro Arte »,
1932.
LUTENS (Frita) : « Le Verger d'Hen-
riot », 1 acte. V.
« Impure », 3 actes. P. Lebègue, 1894.
2 décors (int.) 1 décor (Pl. A.) 7 H.
5 F.
MAETERLINCK (Maurice) : « L'Oiseau
bleu », 5 actes, 10 tableaux. Char-
pentier et Fasquelle, 1909. 2 décors
(Pl. A.) 8 décors (int.), nombreux
personnages.
« Soeur Béatrice », 3 actes. P. Cal-
mann-Lévy, 1905. 1 décor (int.) 2 H.
8 F. figuration.
« Inépuisable », 1 acte. P. Calmann-Lévy,
1910. 1 décor (Pl. A.) 3 H. 2 F.
« La mort de Tintagiles », 5 actes. P.
Calmann-Lévy, Paris. 1 décor (Pl. A.)
4 décors (int.) 2 H. 5 F.
« Le miracle de Saint Antoine », 2 ac-
tes. P. Charpentier et Fasquelle,
1920. 2 décors (int.) 9 H. 2 F.
« Le Sel de la Vie », 2 actes. P. Char-
pentier et Fasquelle, 1903. 3 décors
(int.) 4 H. 1 F.
« Monna Vanna », 3 actes. P. Char-
pentier et Fasquelle, 1903. 3 décors
(int.) 7 H. 1 F. figuration.
« Le Bourgeois de Stilmonde », 3 ac-
tes. P. Charpentier et Fasquelle, 1920.
1 décor (int.) 11 H. 1 F.
« Berniquet », 1 acte. P.
« Joyzelle », 5 actes. P. Charpentier
et Fasquelle, 1903. 4 décors (int.) 1
décor (Pl. A.) 2 H. 2 F.
MAUBEL (Henry) : « Etude de Jeune
Fille », 3 actes. P. Ed. Lacomblez,
1891. 1 décor. 2 H. 6 F.
« L'eau et le vin », 3 actes. P. Fisch-
bacher, 1 décor (int.) 1 décor (Pl. A.)
3 H. 2 F.
« Les Racines », 3 actes. P. Fisch-
bacher, 1902. 1 décor (int.) 1 décor
(Pl. A.) 6 H. 3 F.
MAX (Paul) : « La lettre de Pierrette »,
1 acte. V. Edition E. Guyot, 1906.
1 décor (int.) 1 H.
MERCIER (Robert) : « Les Gueules cassées »,
3 actes. P. Revue Nationale, 1931. 1
décor (int.) 3 H. 1 F. un enfant.
MODAVE (Paul) : « Le Visage derrière
la vitre », 1 acte. P.
« La Chaise Rouillante », 4 tableaux. P.
La Renaissance du Livre, 2 décors
(Pl. A.) 1 décor (int.) 3 H. 2 F.
MORISSEAU (Charles) : « Lou, ou la
rencontre inattendue », 1 acte. P.
Editorial Office, 1932. 1 décor (int.)
3 H. 2 F.
« La Captivité de Line », 1 acte. P.
Editorial Office, 1932. 1 décor (int.)
2 H. 3 F.
PICARD (Edmond) : « Le Mutill », 4
actes. Ed. Vve F. Larcier, 1 décor
(int.) 5 H. 3 F.
« Fatigue de vivre », 4 actes. P. La-
comblez, 1930. 1 décor (int.) 5 H.
3 F.
QUOILIN François : « Polichinelle démas-
qué », 1 acte (v) 1 décor (int.) — 4 H.
1 F. Edition Pro Arte 1930.
RAHIER (Fernand) : « Petite Parenthè-
se », 1 A. P. 1 décor (int.) 2 H. 2 F.
Editions « Pro Arte », 1932.
PIERARD (Louis) : « L'Oiseau dans la
main », 3 actes. Ed. « Labor », 1932.
3 décors (int.) 6 H. 3 F.
PRIST (Paul) : « Les Prodiges », 1
acte. V. Ed. Vie Intellectuelle, 1934.
1 décor (int.) 3 H. 2 F.
« démasqué », 1 acte. V. Ed. « Pro
Arte », Liège.
RANCY (Mme Roger) : « Retour de
Brousse », 3 actes. Imp. Arm. Gillet,
3 décors. 4 H. 7 F.
REMY (Gabriele) : « L'éducation de
Charles-Quint », 5 actes. V. Ed. Of-
fice de Publicité, 13 H. 6 F. figu-
ration.
« Marquisade », 1 acte. V. Ed. Fulgur,
1929. 1 décor (int.) 2 H. 1 F.

Œuvres Théâtrales Belges

Nos lecteurs trouveront ci-après la suite de la documentation recueillie par M. Henri Liebrecht, secrétaire général de l'Association des Auteurs et Compositeurs belges de langue française. Le but de cette documentation est paru dans nos numéros 77 et 78 de novembre et décembre 1932.

Cette première liste, contenue dans les numéros précités et ci-après est conçue par ordre alphabétique des auteurs, elle ne contient pas les titres reçus à la suite de notre appel qui feront l'objet d'un complément que nous publierons sous peu.

RENS (Georges): « Cortège Historique » farce en soixante-douze minutes. Ed. : « L'Equerre »; 1926, 1 décor (Pl. A.); 12 H., figuration.

RODENBACH (Georges): « Le Voile », 1 acte V.
ROULEAU (Raymond): « L'admirable visite », 3 actes P., Editorial Office, 1931, 1 décor (int.) 4 H., 1 F.

SAUVENIER (Justin): « Pêché d'adultère », 3 actes, Ed. « La Revue Sincère », 1927, 3 décors (int.) 7 hommes, 3 femmes.

SOUWMAGNE (Henri): « L'autre Messie », 5 tableaux P., Ed. de la Collection: « Masque » 1932 1 décor int. 12 hommes, 3 femmes.

SPEAK (Paul): « Diadème », 1 acte V., 3 hommes, 1 femme. — « La Madone », 2 actes V., Lamertin 1908 1 décor (int.) 1 homme, 1 femme figuration.

« La dixième journée » 1 acte, V., Lamertin 1908 1 décor (Pl. A.) 3 hommes, 7 femmes.

« A Dame en Flandre », 3 actes, V., Lamertin 1912 1 décor (int.) 5 hommes, 2 femmes, figuration.

« Kaatje » 4 actes V., Lamertin 1908 1 décor (int.) 2 hommes 4 femmes.

« Le Louez-Dieu » 1 acte V., Lamertin 1912 1 décor (int.) 2 hommes 2 femmes.
« Baldus et Josina », 6 actes V., Lamertin 1912 1 décor (Pl. A.) 4 décors (int.) 7 hommes 6 femmes.

« Camille » 1 acte, V., Lamertin 1913, 1 décor (int.) 3 hommes, 2 femmes.
TALLENAY (Ed. de): « Viviva Perpetua » 4 actes Ed. La Belgique Art. et Litt., 1909 4 décors (int.) 15 hommes, 2 femmes.

THIBAUT (Armand): « La Femme de César », 3 actes P., Editorial Office, 1931, 3 décors (int.) 5 hommes, 4 femmes.

TRICOT (Léon): « Les Funambules », 1 acte P., Ed. Artistique, 1906 1 décor (int.) 2 hommes 2 femmes.

« Nérine » 1 acte V., Imp. F. Janssens Anvers 1 décor (int.) 2 hommes, 1 femme.

TUMERELLE (Maurice): « Prospérité », 1 acte P., Editions Labor, 1932, Ed. Editorial Office, 1927, 1 décor (int.) 4 hommes 3 femmes.

« Compagne de mes jours » 1 acte P., Editorial Office 1931 Editions « Labor » 1932, 1 décor (int.) 1 homme, 2 femmes.

« L'Empire de Darius », trois tableaux P., Editorial Office 1931, Editions « Labor » 1932 1 décor (Pl. A.) 4 hommes, 2 femmes.

« La Paix des Champs », 3 actes et 5 tableaux P., Editions « Labor » 1932, 1 décor 4 hommes, 3 femmes figuration.

« Sensorium Limited », 5 tableaux, P., Editions « Labor » 1932, 1 décor, 9 hommes, 2 femmes figuration.

VANDERVELDEN (Joa.): « L'octave de Noël », 1 acte P., Lebeque Ed., 1912 1 décor (int.) 1 homme 2 femmes, chœur d'enfants.

« Les Égarés dans la Lumière », 3 actes P., Lebeque et Cie 1912, 3 décors (int.) 5 hommes, 6 femmes, figuration.

VAN LERBERGHE (Charles): « Pan » 3 actes, P., « Mercure de France » 1906 1 décor (int.) 11 hommes, 3 femmes.

VAN OFFEL (Horace): « Une nuit de Shakespeare », 3 actes, Collection « Junior » Librairie Moderne, 2 décors (int.) 14 hommes, 5 femmes, figuration.
« La Victoire » 4 actes, P., Vve Cassie,

1908, Plancke, Bruges 1910 1 décor (int.) 5 hommes, 3 femmes.

« L'oiseau mécanique » 4 actes P., Belgique Artist. et Litt. 1 décor (int.) 7 hommes, 2 femmes.

« Les Intellectuels », 3 actes P., Belgique Artist. et Litt. 1907 1 décor (int.) 7 hommes, 3 femmes.

VAN ZYPE (Gustave): « Les Visages », 3 actes, P., Van Oest, 1922, 2 décors (int.), 4 H., 3 F.

« Hélène », 1 acte, P., Van Oest 1925 1 décor (int.) 2 H., 1 F.

« Les Etapes », 3 actes, P., Editorial Office, 1931, 2 décors (int.), 5 H., 3 F.

« Les Liens », 3 actes, P., Van Oest, 1912 2 décors (int.) 7 H., 2 F.

« Les Autres », 3 actes, P., Van Oest, 1925, 1 décor (int.) 4 H., 3 F.

« Les Semaines », 3 actes, P., Van Oest, 1919, 2 décors (int.) 4 H., 2 F.

VERHAEREN (Emile): « Philippe II », 3 actes, P. et V., « Mercure de France », 1909, 3 décors (int.) 7 H., 1 F., figuration.

« Hélène de Sparte », 4 actes, Ed. Nouvelle Revue française, 1912, 1 décor (int.), 3 H., 2 F., figuration.

« Le Cloître », 4 actes, V. et P., « Mercure de France », 1909, 2 décors (int.), 1 décor (Pl. A.), 7 H., figuration.

VIANE (Charles): « Les Cygnes ont chanté », 3 actes, P., Edition d'Exil, Bruxelles, 2 décors (int.) 4 H., 10 F., figuration.

VIERSET (Auguste): « Lucette », 3 actes, P., Editorial Office, 1931, 3 décors (int.), 4 H., 5 F.

ABRÉVIATIONS

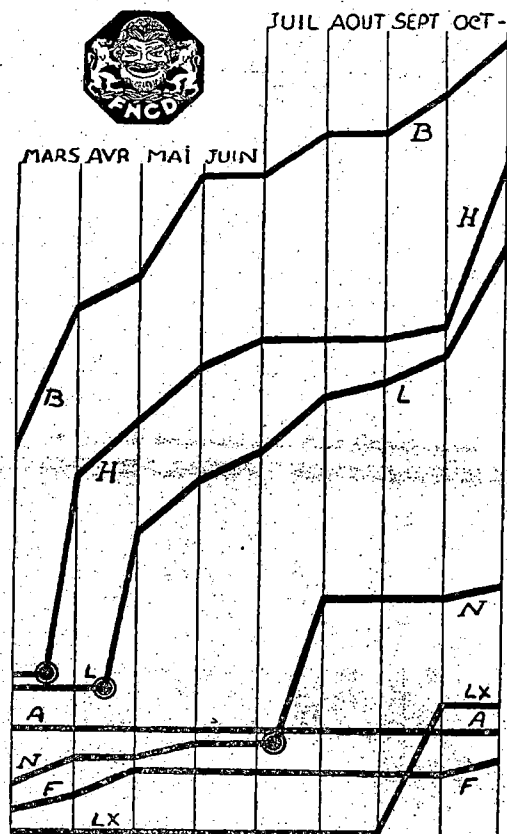
Pl. A. - Plain Air

V. - Vers

P. - Prose

Int. - Intérieur

L'Évolution prodigieuse des Régionales Belges de la



LEGENDE. — Les traits A. - Rég. Anvers - B - Brabant - F. - Deux Flandres - H. - Hainaut - L. - Liège - LX. - Luxembourg - et N. - Namur - suivent l'augmentation régulière des effectifs des RÉGIONALES DE LA F.N.C.D. pendant les mois de mars à octobre 1935.

Les disques renseignent les Assemblées de propagande organisées par M. Raoul Renaux, directeur de la propagande :
Disque sur trait H. - Assemblée du 17 mars 1935 à Mons. - Ht.
Disque sur trait L. - Assemblée du 14 avril 1935 à Liège
Disque sur trait N. - Assemblée du 7 juillet 1935 à Dinant - Nam.

On peut constater ici que les trois régionales de HAINAUT, LIEGE et NAMUR ont pris un nouvel essor à partir de ces journées. Le HAINAUT, en 7 1/2 mois et LIEGE, en 6 1/2 mois ont triplé leur effectif. NAMUR a presque quadruplé son chiffre sur ces huit derniers mois, et l'a triplé depuis 3 1/2 mois. Le BRABANT, en tête, et possédant au 1^{er} mars un nombre respectable d'affiliés a doublé son chiffre sur ces huit derniers mois. Le LUXEMBOURG va être réorganisé, et nous nous attendons aussi à un beau résultat dans cette province. Quant aux régionales des DEUX FLANDRES et d'ANVERS, leur action est évidemment stationnaire, par suite de la grosse proportion de Sociétés Flamandes dans ces deux provinces.

¹ Anonyme, « L'Évolution prodigieuse des Régionales belges de la FNCD », Pro Arte, 7^e année, n° 107, novembre 1935.

Censure théâtrale

TRES IMPORTANT

Les dispositions à prendre en vue d'obtenir l'autorisation de représenter des œuvres théâtrales ne sont pas encore définitivement établies, et varient sans cesse. Nous engageons par conséquent tous les Cercles à s'adresser chaque fois à la Commission Interfédérale, 37, boulevard d'Anvers, à Bruxelles, qui lui renseignera les démarches à faire.

Pour l'instant TOUS les Cercles doivent remplir 4 formules de demandes et les présenter, avec la brochure de l'œuvre à interpréter, à la Ortskommandantur dont dépend leur localité.

Ces formules sont à la disposition des intéressés au Siège de la Commission Interfédérale.

Pour les pièces ci-après, l'envoi des brochures, n'est pas nécessaire, ces œuvres ayant déjà été représentées avec l'accord de la Propaganda Abteilung Belgien (Censure).

Alouette 22 — Amours — Amour d'aviateur — L'amour veille — Aimé des femmes.

Bouche d'or — Le Barbier de Séville — Les Boulingrins — Boubouroche — Barbara — La Belle Aventure — Bataille de Dames — Baisers perdus — Le Bonhomme Jadis — Blanchette.

Le chauffeur de M. Pouic — Le chauffons de la duchesse Anne — Camomille — Charel de Bruxelles — La chaleur du sein — Le Cid — Le Cloître.

La danse de minuit — Don Carlos — Une demande en mariage — Domino — Un déjeuner de soleil — Dans sa candeur naïve — Les deux timides — Ces dames aux chapeaux verts — Un déjeuner d'amoureux.

L'école des femmes — Est-ce possible — Etienne — L'Ecole des belles-mères — Un époux pour Ernestine — Elektra — L'enfant du miracle — L'embuscade.

La fille du sonneur de cloches — La femme fatale — Famille — Les frères Karamazow — Les femmes savantes — Le fusilier Larifla.

Gai, marions-nous — Le grillon du foyer — Un gendre qui a de l'énergie — Gros chagrin — La griffe.

L'hôtellerie de la médiocrité — Histoire de rire — Hamlet (adaptation Sanvic).

L'intrigue et l'amour.

Les joies du foyer — Les jours heureux — Jeunes filles en uniforme — Jean-Marie — Jean de la Lune.

Le luthier de Crémone — La ligne de cœur.

Marie des gosses — Le mystère du Cadran bleu — Ma tante et ses neveux — Mon bébé — Le mari d'Hortense — Malborough s'en va-t-en guerre — Monsieur et Madame un Tel — Le mariage de Figaro — La mère coupable — Ma sœur de luxe — Le monsieur de cinq heures — Le misanthrope — Le médecin malgré lui — Le monde où l'on s'ennuie — Les mémoires d'un âne — Monsieur Badin — Mariage — Mesure pour mesure — Miquette et sa mère — Le marchand de Venise.

Nous ne sommes pas mariés — Les nouveaux messieurs.

On ne badine pas avec l'amour — Ordonnances et capitaines.

Petrus — Primeros — La première Légion — Les précieuses ridicules — Les Petits — Plan d'Espagne — Le pain d'autrui — Poisson d'avril — Papa — La petite chocolatière — Une poule sur un mur. — Le Rosaire.

La souris — Le secret d'Hourloux — Sixième étage — Ste-Jeanne — Sonate à Kreutzer.

Trois et une — Théodore cherche des allumettes — Le tribunal en folie — Tempête sur la Manche — Les trente-sept sous de M. Montaudouin.

La Vierge folle — Les vignes du Seigneur — Un voyage en Suède.

As verts volets — Ine ravinche di flamin — Mononke Kior — Noves ritches — Nos avons touwe nos gate — Lambert n'a qu'une parole — La comère da Zidaure — One servante soudart.

Il est donc à conseiller aux Cercles de faire, autant que possible, leur choix parmi les œuvres ci-dessus.

Ajoutons cependant que la Propaganda Abteilung Belgien ne se montre nullement hostile à la représentation :

1° des œuvres classiques ou du grand répertoire, par exemple celles de :

Molière, Racine, Corneille, Marivaux, Casimir Delavigne, Musset, Shakespeare, Bernard Shaw, Pirandello, Schiller, Goethe, Gérard Hauptmann, Sudermann, Max Halbe, Gogol, Tchapek, Tchecow, Scribe, Courteline, Labiche, Ibsen, etc.

2° des œuvres des auteurs belges suivants :

Frans Ansel, Roger Avermaet, Max Dauville, Michel de Ghelderode, Desbonnets, Jules Gille, Lousberg, Romain Sanvic, Paul Spaak, Maurice Tume-relle, Gustave Van Zijpe, Emile Verhaeren.

Par contre elle INTERDIT les œuvres d'auteurs juifs et celle d'auteurs dont la nationalité est celle d'un pays en guerre avec l'Allemagne.

¹ « Censure théâtrale. Très important », Vox Theatri, Pages officielles, n° 39, avril 1941 ; « Avis et communication - Censure théâtrale », Vox Theatri, Pages interfédérales, n° 42, janvier 1942 ; « Censure théâtrale. Deuxième liste des pièces ayant déjà été représentées, et dont la brochure ne doit pas être jointe à la demande d'autorisation », Vox Theatri, Pages officielles, n° 40, juillet 1941.

Censure théâtrale

Deuxième liste des pièces ayant déjà été représentées, et dont la brochure ne doit pas être jointe à la demande d'autorisation.

COMEDIES (Texte français)

Amis comme avant — L'âne de Buridan.

Le Barbier de Séville — La Bohémienne — Le Baiser — Bonsoir voisin.

Les Chevaux de bois — Les Coqs — Clairons sonnez l'amour — Le Chemineau — La Conversion d'Alceste — Le Commissaire est bon enfant.

Les dormeurs de Glaucor — La Dame aux Camelias — Démocrite — Denise — Les Deux Pierrots — Deux papas très bien.

Les Esclavés — Escorial — Etienne — Etre artiste.

La Femme en fleur — Les fruits de l'amour — La Farce de Maître Pathelin (Soumagne) — La Farce de Maître Pathelin (Desbonnets et Mahieu) — Une Femme qui se grise.

Il ne faut jurer de rien.

Les joyeux évacués — Joseph, baisse le store.

Louison — Lazare.

Un Médecin de Campagne — Les Millions de Jargusson — Le menteur — Le Monde où l'on s'ennuie — Le Marchand de Venise (adapté par Herman Closon) — Madame Sans-gêne — Ces Messieurs de la Santé — Le Maître de Chapelle — Quel Mic-Mac.

L'Oncle Curé.

Poil de Carotte — Le Premier couple — Le Prince Charmant (Badoux) — Prospérité.

Sapho — Le Sac du Crime — Son premier bal.

Topaze — Toi que j'ai tant aimé — La Tuile.

La vie de Bohème.

COMEDIES (Texte Wallon)

Wezin-wezene — Li Barire — Qwe — Ele es Neyeye — Nuleyes d'Oredje — Qui est-ce qu'est l'Maïsse — Li Paresse — L'intreye — Li Cuzin Bebert — Les Noves Rirches — Li Bone d'Efant — Chouchou — Li Singlé — Ine rvinche di Galands — Lès Trèu Mousquetères — Crômpire — Lès Djins dèl basse classe — Artisse — Djo-Djo — Li Vøye qu monte — Panaïcou — Sophiye — Neure poye — On-i tûse todîs — Nos vix Maïsses — Grêtry — Nos avans l'auto — L'ordonnance Bouchon — Lès Bo lève — Li Vève d'in Ome.

OPERETTES (Texte wallon)

A Treûs Ponts — Nos Djonès Djins — Vi Sot — Li Tchan dè boneur — Fifi.

OPERETTES (Texte français)

Rêve de valse — Les Cloches de Corneville — Li Pays du Sourire — Le Comte de Luxembourg — No No Nanette — La Fille de Mme Angot — La Poupée — La Veuve Joyeuse — Les Mousquetaires au Couvent — La Mascotte — Le Chant du Désert — Rose-Marie — Les Saltimbanques — Paganini — Valse de Vienne — Chanson d'Amour — Le Cœur et li Main — Les Moulins qui chantent — Boccace — Li Petit Duc — La Dame en décolleté — Le Tzarevitch — Le Grand Mogol — La Danse des Libellules.

OPERAS (Texte français)

Carmen — Les Dragons de Villars — La Vie de Bohème — Manon — Faust — Le Barbier de Séville — La Traviata — Si j'étais Roi — Les Noces de Jeanette — La Tosca — Les Pêcheurs de Perles — La Dame Blanche — Tiedland — Mireille — Mignon — Rigoletto — Hérodiade — Le Chalet — Cavaleria Rusticana.

AVIS : Par suite de l'abondance des matières, nous nous excusons de ne pouvoir insérer, dans le présent bulletin, les articles de nos collaborateurs : MM. A. HAES, sur « Que pensez-vous du Théâtre » et E. SCHWARTZ sur « Le Chœur parlé ». — Ceux-ci paraîtront dans notre numéro du 1^{er} octobre.

AVIS ET COMMUNICATIONS

ORGANISATIONS DE JEUNESSE

Répondant aux demandes qui nous ont été adressées par certains cercles, nous portons à la connaissance de nos affiliés que l'ordonnance en date du 6 juillet 1941 concernant les organisations de Jeunesse, n'est pas applicable aux cercles d'art théâtral amateur.

DEMANDES D'AUTORISATIONS

Nouvelles instructions

A partir de ce jour TOUS les Cercles de la Province du HAINAUT et de la Province de NAMUR doivent adresser les trois formules allemandes de demandes d'autorisation à : AN DIE AUSSENTELLE DER PROPAGANDA ABTEILUNG à MONS.

Censure théâtrale

Troisième liste (communiquée par la *Propaganda Abteilung, Belgien*) des pièces ayant déjà été représentées, et dont la brochure ne doit PAS être jointe à la demande d'autorisation :

Représentées au Théâtre Royal du Parc du 21-9-40 au 14-4-41 :

Hamlet (Shakespeare, adapt. R. Sanvic) — Le Cid — Ste Jeanne (Bern. Shaw, adapt. A. et H. Hamon) — L'Ecole des Femmes — Les Frères Karamazov (Des-
toiewsky adapt. Copeau et Croué) — Cyrano de Bergerac — Bajazet — La double Inconstance — La Métamorphose d'Hellequin — Le Renard Bleu (Fr. Herczeg, adapt. R. Saunier) — Le Chandelier — Un Caprice — Le Malade Imaginaire — Clavigo — Le Misanthrope — Le Pêcheur d'Ombres — On ne badine pas avec l'Amour — Il ne faut jurer de rien — La Nuit d'Octobre — Le Cloître — Henri IV — L'Avare — Le Voyage de M. Perichon — La Grammaire — Le Rosaire — La Souriante Mme Beudet — Le Souper des Cardinaux (Juliën Dantas, adapt. C. Soares) — Gringoire — La Farce de Maître Pierre Parthelin, Avocat — Le Tournoi d'Amour — L'Empire de Darius — Le Mariage (N. Gogol, adapt. Paul André) — La Rabouilleuse — Léopold le Bien-Aimé — Ces Dames aux Chapeaux Verts — L'Honneur — Un Ennemi du Peuple — Ames solitaires — Iphigénie en Tauride (Goethe, adapt. Dwelshauwers) — Le Voiturier Henschel (Hauptman, adapt. Thorel) —

Nathan le Sage (Lessing, adapt. Dwelshauwers).

Représentées au Théâtre Royal des Galeries Saint-Hubert, jusqu'au 30-8-41 :

Sixième Etage — Pétrus — Chaud et Froid — Une Femme qui a le cœur trop petit — La Dame aux Camélias — Domino — La nuit des Rois — La Femme de ma Vie — Qui ? — L'Intrigue et l'Amour — Chacun sa Vérité — Jean de la Lune — L'Amant de Paille — La Ligne de Cœur — Si je voulais — Le Cocu Magnifique — Christine — Le Mariage de Mlle Beulemans — J'ai 17 ans — Le médecin malgré lui — Les Précieuses Ridicules — Electre — Le menteur — Une demande en mariage — Le Pain d'autrui — Un mariage sous Louis XV — Le Légataire Universel — Le Barbier de Séville — Le Cheval de Grammont — Les Plaideurs — Le Dépit Amoureux — Comme les Feuilles — Maison recommandée — Un Confident — Prospérité — Les Femmes Savantes — L'Avare — Les Mémoires d'un Ane — Un bon petit Diable — François le Bossu — Esbrouff le Sorcier — Tintin aux Indes — Pinnochio.

Représentées au Théâtre du Vaudeville, du 10 mai 1940 au 31 juillet 1941 :

Les Joies du Foyer — Faut réparer Sophie — L'Enfant du Miracle — Aimé des Femmes — Le Monsieur de 5 heures — Un Homme sur la Paille — On ne roule pas Antoinette — Théodore et Cie — Une Femme dans un Lit — Vous n'avez rien à déclarer — La Gueule du Loup — Le Contrôleur des Wagons Lits — Les Jours Heureux — Le Nid — Marius — Cendrillon — Le Chat Botté — Blanche Neige — Ali-Baba.

Représentées au Théâtre Molière, du 15 août 1940 au 15 juin 1941 :

Comédies : On ne badine pas avec l'Amour — La Double Inconstance — Papa — Pêcheur d'Ombre — Phèdre — Mademoiselle — Les Plaideurs — Henri IV — Le Misanthrope — Le Barbier de Séville.

Opérettes : La Veuve Joyeuse — Rip — Les Cloches de Corneville — Véronique — Le Rêve de Valse — La Mascotte — Le Grand Mogol — Les Saltimbanques — Les Mousquetaires au Couvent — Le Comte de Luxembourg — La Fille de Mme Angot — La Danse des Libellules — Au Pays des Roses — Eva.

Annexe 33 Tableau sociologique synthétique

Annexe 34 Tableau comparatif du nombre de cercles, d'auteurs et de pièces du théâtre wallon, 1910-1960

TOTAUX								Fédération de Liège							Fédération de Verviers							
Anné e	Cercles	Cercles affiliés	Auteurs	Pièces	Nombre de pièces jouées	Nombre d'actes joués	Nombre de spectacles	Nombre de spectateurs	Sociétés régulièrement constituées	Cercles	Cercles affiliés	Auteurs	Pièces	Pièces jouées	Actes joués	Sociétés régulièrement	Cercles	Cercles affiliés	Auteurs	Pièces	Pièces jouées	Actes joués
1911																						
1922										100 ¹												
1922																						
1923									92 ²								4 2					
1930																		49 ³				
1931						6.708 ⁴										5.508 ⁴						

¹ VAN CUTSEM, « Réception officielle à l'hôtel de ville. Discours de M. Émile Van Cutsem », *op. cit.*, p. 11.

² « Arrêté royal du 6 octobre 1923 - Encouragement à l'art et à la littérature dramatiques. Relevé des salles de spectacles admises comme théâtres réguliers, conformément aux prescriptions du règlement du 24 décembre 1883, mis en rapport avec l'arrêté royal du 30 juin 1892 (Année théâtrale 1923-1924) ; Liste des troupes et sociétés dramatiques reconnues comme régulièrement constituées, conformément à l'article 22 du règlement précité (Année 1923-1924) ; Lijst der tooneeltroepen en maatschappijen welke erkend zijn als regelmatig ingesteld, volgens artikel 22 van voormeld reglement (Tooneeljaar 1923-1924) ».

³ ANONYME, « Liste des Sociétés affiliées [à la Fédération du Brabant] », *op. cit.*

⁴ BRANDT (MARCEL), « De la situation critique de nos sociétés dramatiques », *Fédérations des Cercles littéraires et dramatiques wallons du Brabant (dir.), XVII^e Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallons, tenu à Bruxelles dans le cadre merveilleux de l'Exposition internationale les 9 et 10 juin 1935. Compte-rendu officiel. Sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi des Belges et les Auspices du Gouvernement, de l'Exposition et de l'Art Wallon*, Nivelles, Impr. Havaux, 1935, p. 124. Les chiffres donnés par M. Brandt pour le pays de Liège tiennent compte des représentations

Année	Fédération du Hainaut							Fédération de Namur						
	Sociétés	Cercles	Cercles affiliés	Auteurs	Pièces	Pièces jouées	Actes joués	Sociétés régulièrement constituées	Cercles	Cercles affiliés	Auteurs	Pièces	Pièces jouées	Actes joués
1911					355 ¹⁷									
1922		600 ¹⁷	30 ¹	200 ¹⁷	800 ¹⁷				20 ¹					
1922		570 ¹⁸												
1923	55 ₂							5 ²						
1930				303 ¹⁹	989 ¹⁹									
1931			60 ²⁰	270 ²¹	1.037 ²¹	130 ⁴	243 ⁴				82 ²¹	350 ²¹		
1932						107 ⁴	210 ⁴							
1933						82 ⁴	164 ⁴							
1934		300 ²²	34 ²³			38 ⁴	84 ⁴							
1936														

¹⁷ LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, op. cit., p. 34.

¹⁸ DEFRECHEUX, *Rapport provincial de la Commission provinciale des Loisirs ouvriers - Province de Hainaut* -, p. 18.

¹⁹ VANDEREUSE, *Le théâtre wallon du Hainaut [1930]*. 303 auteurs répartis comme suit : 147 dans le Centre ; 40 à Mons, 41 dans le Borinage ; et 25 dans le Tournaisis.

²⁰ BRANDT, « De la situation critique de nos sociétés dramatiques », op. cit., p. 129.

²¹ VANDEREUSE, « Bilan bibliographique du théâtre wallon », op. cit., p. 55.

²² BRANDT, « De la situation critique de nos sociétés dramatiques », op. cit., p. 129.

²³ *Ibid.*, p. 129.

1948			90 ²⁴	229 ²⁵					28 7	77 7		
1949			50 8					75 8				
1953			75 12					72 12				
1957			75 13					53 13				
1959												
1960				75 ²⁶	794 ²⁷							
1963				212 ²⁸								
1977												

²⁴ LEMPEREUR, *Essai de catalogue d'une Bibliothèque de Littérature et de Folklore wallons. 1890-1947*. 90 auteurs, dont 31 pour le pays de Charleroi, 10 dans le Centre, 18 à Mons, 12 dans le Borinage, 14 dans le Tournaisis et 5 pour la région de Braine-le-Comte, Soignies, Ath, Lessines...

²⁵ *Ibid.* 229 pièces dont : 86 pour le pays de Charleroi, 23 pour le Centre, 35 à Mons, 33 dans le Borinage, 41 dans le Tournaisis et 11 pour la région de Braine-le-Comte, Soignies, Ath, Lessines...

²⁶ BARRY (FÉLICIE), « Répertoire des œuvres théâtrales de nos auteurs », *Livre d'or du Théâtre wallon hemmyer édité à l'occasion du 50^e anniversaire de la Fédération Royale Littéraire et Dramatique du Hainaut. 1910-1960*, s.l., s.n., [1960], p. 59-69.

²⁷ *Ibid.*, p. 59-69.

²⁸ LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, op. cit., 212 auteurs, dont : 81 au pays de Charleroi, 30 dans le Centre, 28 à Mons, 32 dans le Borinage, 26 dans le Tournaisis, 14 dans la région de Braine-le-Comte, Soignies, Lessines et 1 auteur à Mouscron.

	Fédération du Brabant							Fédération du Luxembourg						
Année	Sociétés régulièrement constituées	Cercles	Cercles affiliés	Auteurs	Pièces	Pièces jouées	Actes joués	Sociétés régulièrement constituées	Cercles	Cercles affiliés	Auteurs	Pièces	Pièces jouées	Actes joués
1911														
1922			35 ²⁹											
1922														
1923	5 ²							2 ²						
1930			57 ³⁰ , puis 72 ³¹											
1931				32 ²¹	139 ³¹	81 ⁴	204 ⁴				11 ²¹	24 ²¹		
1932						70 ⁴	179 ⁴						24 ⁴	30 ⁴
1933						64 ⁴	133 ⁴						23 ⁴	33 ⁴
1934				44 ³²	151 ³²	60 ⁴	142 ⁴						27 ⁴	38 ⁴
1936									132 ³³	22 ³³				

²⁹ VAN CUTSEM, « Réception officielle à l'hôtel de ville. Discours de M. Émile Van Cutsem », *op. cit.*, p. 11

³⁰ ANONYME, « Liste des Sociétés affiliées [à la Fédération du Brabant] », *op. cit.*

³¹ FÉDÉRATION DES CERCLES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES WALLONS DU BRABANT, « Liste des Sociétés affiliées », in *Ibid.*, 5^e année, n° 52, août 1930, p. 10.

³² VANDERUSE, *Le théâtre wallon du Brabant*, *op. cit.*

³³ GOOSSE (MAURICE), « Rapport présenté par M. Maurice Goosse, Président de la Fédération Littéraire et Dramatique du Luxembourg », Union Nationale des Fédérations Wallonnes, *XVIII^e Congrès de Littérature et d'Art Dramatique Wallons organisé à Houffalize, les 19 et 20 juillet 1936. Sous le Haut Patronage de S.M. le Roi et sous le patronage du Gouvernement, de l'Administration Provinciale du Luxembourg et de l'Administration Communale de Houffalize*, Dinant, Impr. L. Bourdeaux-Capelle, [1936], p. 41. Il y a 12 Cercles wallons et 10 Cercles français.

1948					10'	22'							23'	41'			
1949					70 ⁸								20 ⁸				
1953					75 ¹²								30 ¹²				
1957					70 ¹³								40 ¹³				
1959																	
1963																	
1977																	

Espace Social (National)

